

Viorica-Ela Caraman

MODELE ALE TEMPORALITĂȚII POETICE

Biblioteca revistei „Limba Română”

MODELE ALE TEMPORALITĂȚII POETICE

Lectori: Tatiana FISTICANU-CURMEI
Veronica ROTARU

Machetare: Oxana BEJAN

Coperta: Mihai BACINSCHI

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Caraman, Viorica-Ela.
Modele ale temporalității poetice: eseu, critică literară / Viorica-Ela Caraman; Cop.: Mihai Bacinschi.
– Ch.: Limba Română, 2012 (Tipogr. „Balacron") – 212 p.
(Biblioteca revistei „Limba Română")
ISBN 978-9975-4371-0-3.
821.135.1.09+821.135.1(478).09
C 23

Viorica-Ela Caraman

MODELE
ALE TEMPORALITĂȚII POETICE

Chișinău, 2012
Casa Limbii Române „Nichita Stănescu”

Dedic această carte mamei, Elena,
de la care am învățat rigoarea libertății
și tatălui, Constantin,
a cărui justiție inadaptată mă urmărește.

SUMAR

CUVÂNT-ÎNAINTE

Statutul criticilor literari, indiferent că dau verdicte și canalizează actul lecturii, stabilind tendințe și criterii de evaluare estetică, sau că se prind, așa cum se întâmplă astăzi, într-un halou autist, constituind o elită care nu poate influența decât vag și indirect fenomenul „social" al lecturii, ține, în primul rând, de instinctul creator și tocmai de aceea mai nimerit ar fi astăzi ca ei să se numească hermeneuți, artiști ai interpretării, diferiți de criticii ca agenți (patogeni?) ai decodificării literare. Categoriile etichetărilor rămân însă aceleași: cărți bune și cărți proaste, dar pentru realități distincte. Termenul de *autenticitate* literară particularizează, spre exemplu, cărțile bune, *déjà-vu*-urile – cărțile proaste etc., chiar dacă ar fi bine scrise și unele, și altele. (Tot astfel orice aspect poate indica valoarea unei opere.) Dar așa cum *nil sub sole novum*, delimitările devin acte subiective, cu atât mai mult într-o realitate pe care literatura și-o apropriază identitar, copiindu-se succesiv una pe alta. Așa încât nu avem doar critică scrisă la două mâini, conform profesiunii manolesciene, ci și realitate la două mâini, și literatură la două mâini. Spre deosebire de acestea, critica literară a trăit întotdeauna într-un asemenea camuflaj: a mers (merge, și va merge) pe urmele literaturii cu aerul că se situează deasupra. Nici cu aroganță, nici cu îndatorare. Vocație a revelării (impulsionate!), critica, oricât ar încerca să se elibereze de acest complex (dar încearcă?), sfârșește prin a și-l revendica și mai puternic – o dovadă a faptului că și ea aparține domeniului creației, dispensându-se de lentila obiectivă, chiar dacă răspunde la provocări.

Interacțiunile criticii cu literatura sunt aidoma jocului de dame, nelipsit de paradoxuri: neagra bate alba și viceversa, învingătorul poate fi oricine (idealul mort este egalitatea), pașii se execută doar pe negru, arbitrii sunt excluși. Aceeași formulă adoptă și lucrarea *Modele ale temporalității poetice* – un joc nearbitrat, dar riguros, în care învinșii și învingătorii sunt viziunile literare *exprese* sau *absconse*, puse față în față pe o tablă filozofică heideggeriană. Timpul ca sens al ființei (poetice) marchează

cele două coordonate și determină mişcările rostirii interioare exprimate, pe de o parte, și revelate, pe de altă parte, iar mersul mereu oblic îmbină tradiția decodificării cu noutatea interpretării.

Incertitudinile statutului literar al spațiului pruto-nistrean (Nicolae Manolescu) sau contextualizarea sub aspect antropologic a literaturii din Basarabia la care a procedat, spre exemplu, Adrian Dinu Rachieru, efectuând în acelaşi timp un exercițiu sociologic pentru a o pune în valoare, reclamă noi analize estetice și estetizante ale acesteia. Particularizând perspectiva hermeneutică, prezenta abordare a temporalității va constitui mai ales un test al calității estetice a creației poetice din Republica Moldova, evaluând capacitățile de transpunere expresivă a trăirii existențiale și temporale sub incidența actului creator. Plecând adesea de la *semnificația temporală* a *afectivității* heideggeriene, este imperativă urmărirea metamorfozei temporale pe terenul poeziei – o formulă desăvârșită a interiorității. Depășind pozitivismul logic și interpretările psihologiste, Mikèl Dufrenne a numit emoția care citește sensul total al operei fără a citi punctual emoția din text „sinestezie afectivă". Din această perspectivă, încercarea noastră de a urmări un implicit proces sinestezic și a reflecta, prin urmare, jocul temporalității poetice va sublinia resorturile vocii lirice, drept mobil al materializării conștiinței poetice, determinată de diferite forme ale *calmității*, spre exemplu, ca apropriere a unui timp integru, al plenarității, ca atitudine fundamentală a stăpânirii imaginarului poetic, a somării lui, opuse *grijii* heideggeriene, ce reperează o situare afectivă referențială, proprie unei cunoașteri comune.

O abordare a timpului poetic în afara viziunii lui Heidegger ar fi una fidelă axei temporale exprimate propriu-zis la nivel textual și s-ar reduce la inventarierea unor figuri poetice ilustrative, rămânând într-o zonă inerentă perspectivei orfice de tratare critică. Pornind însă de la reperele filozofice, suntem avantajați să privim aspectul temporalității literare nu numai ca o textură de motive lirice marcând convențional percepția eului cu referire la realitatea temporală în care se află (deși nu putem face abstracție de acestea), dar ca o morfologie prin care funcționează multi-nivelar o conștiință poetică, manifestată în special prin *afecte* ca factori ecstatici ai universului literar. Studiul nostru nu va ține cont doar de ceea ce spune eul despre timp, ci de toate condițiile și formele de manifestare ale sinelui, configurarea profilului temporal al eului putând

să nu coincidă în mod obligatoriu cu obsesiile sale temporale explicite. O astfel de analiză va prescrie termeni de definiție pentru fiecare poetică în parte. Dacă aflarea în lume, după Heidegger, constituie din punct de vedere temporal o *premergere în moarte (ființă întru moarte)*, în care, adesea în condițiile uitării de sine, *trecutul esențial* ne vine din *viitor*, situarea poetică convertește direcționalitatea temporală într-un regim *retractil*, anulând uitarea de sine și recuperând în chip autentic *trecutul esențial* („atunci noaptea târziu de tot / descifrez în arterele în venele mele / o geografie nebănuită ciudată / prin care privesc / cu teamă și totuși cu o liniște fermă, subterană / înapoi" – Alexandru Lungu). Poezia va deveni deci o *premergere în originaritatea ființei*, față de premergerea în moarte a *Dasein*-ului din cunoașterea comună. Pe de altă parte, pregnanța fenomenului *prezentizării Dasein*-ului raportată la starea de deschidere a adevărului în poezie reclamă și o abordare a acestui aspect sub o formă proprie actualității literare – *cotidianul*. Astfel, modelul retractil și cel cotidian vor constitui axele studiilor de caz din lucrare, reprezentate de scriitori importanți pentru anumite realități artistice, dar mai ales pentru anumite etape de evoluție a codurilor expresivității poetice din literatura basarabeană: Alexandru Lungu și Grigore Vieru – pentru primul model, Emilian Galaicu-Păun și Liliana Armașu – pentru cel de-al doilea. Reperele teoretice și aplicațiile textuale poartă un caracter deschis și flexibil și pentru analizele altor poetici.

Accentul filozofic al lucrării poate fi ușor considerat o imixtiune abuzivă. Totuși abordările temporalității literare în baza unei gândiri filozofice vor constitui mai degrabă un demers privind tocmai miza literaturii, care este, remarca Milan Kundera într-un interviu din 1989, „nu de a servi filozofiei, ci dimpotrivă, de a cuceri un domeniu pe care până atunci filozofia l-a păstrat pentru sine", identificând, până la urmă, un spațiu estetic redimensionat.

Lucrarea își propune, în același timp, să construiască o punte de legătură cu tradiția criticii literare care a catalogat poezia modernă drept o expresie a *metaforei*, pe cea postmodernă – drept una a *metonimiei* şi să amplifice viziunea despre literatura actuală în baza raportării la *temporalitatea ființei* şi la *sinestezia afectivă,* subliniind individualitatea trăirii poetice ca mod irepetabil de situare în lume, în afara criteriilor generaționiste sau de curent. Iar abordarea poeticii temporale cu aplicații pe segmentul literar basarabean este inerentă unei inițiative de remontare

a mecanismului de receptare a literaturii din spațiul pruto-nistrean ce rezistă cu certitudine unei analize critice de-sociologizante.

Spectacolul cărții – o finală emoționantă – se datorează unei „pure" aventuri individuale în care s-au întâlnit: 1. sincera curiozitate literară suscitată încă la liceul din Olănești (Ștefan-Vodă, R.M.), grație unei personalități didactice de excepție – Liuba Arpenti, 2. convingerile estetice de care am luat cunoștință la Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași, exprimate de profesori-modele precum Elvira Sorohan, Valeriu P. Stancu, Dumitru Irimia, Magda Ciopraga, Nicolae Crețu, Lăcrămioara Petrescu, Ioan Milică, Doris Mironescu, Bogdan Crețu ș.a., 3. încurajarea insistentă de a scrie venită în ultimii ani din partea doamnei profesoare Ana Bantoș și a lui Alexandru Bantoș, ambii mentori *sui-generis*, care deopotrivă mi-au favorizat aspirația spre luxul literar și cărora le sunt recunoscătoare.

Autoarea

1
PROBLEMA TEMPORALITĂȚII ÎN LITERATURĂ

1.1.
Timp şi temporalitate literară

1.1.1. De la *cronotop* la *temporalitate* (poetică)

Termenul de temporalitate pe care se fundamentează lucrarea de față a fost abordat, în spațiul literaturii române, preponderent ca element al instrumentarului de analiză critică în sfera prozei. Un reper noțional în acest sens îl constituie dicotomia consacrată *cronotop,* instituită de Mihail Bahtin, ce marchează coerența textului narativ prin nuclee tempo-spațiale, ordonând imaginarul epic din punctul de vedere al construcției.

Mutând accentul de pe configurarea aspectului cronotopic pe comentariul acestuia, cu valorificarea perspectivei poetice deschise de Paul Ricoeur, dar și cu aplicarea teoriilor lui Gérard Genette, George Matoré, Gaston Bachelard, Wayne C. Booth, pe terenul literaturii române, Alina Pamfil, bunăoară, în lucrarea *Spațialitate și temporalitate (Eseuri despre romanul românesc interbelic),* renunță la fenomenologia cronotopică și cultivă o viziune mai largă, interpretativă, determinată de conceptele enunțate în titlul cărții. Autoarea inițiază o hermeneutică a *temporalității* în roman pornind de la o afirmație care semnalează distincția dintre două tipuri discursive literare generând două imagini aparte ale temporalității: „Există, probabil, în orizontul vast al fenomenului literar, teritorii calme, în care formele tind spre stabilitate și atemporalizare, cum există și zone care refuză permanentizarea și impun o existență combus-

tivă. Romanul pare să se situeze într-o asemenea zonă neliniștită" [139, p. 5]. Dată fiind definiția romanului drept teritoriu care refuză permanentizarea și care se caracterizează prin fluiditate, proteic, combustiv, vom afirma că modalitatea de consumare a textului romanesc reiterează artistic ideea de devenire, proprie temporalității existențiale a ființei umane. Din acest punct de vedere, în critica literară s-au arătat mult mai dispuse spre analiză legile temporalității discursive românești decât același aspect raportat la limbajul poetic, în care principiul temporal se dovedește mereu și obligatoriu conotat într-o simbolistică departe de a fi supusă devenirii; poezia constituind, din contră, tocmai o tentație a cristalizării și atemporalizării, situându-se pe celălalt „teritoriu" marcat de Alina Pamfil.

Configurarea temporalității în proză, în afara modelului filozofic al relativității lui Einstein, îl are drept precursor important și pe Bergson, a cărui concepție decretează un *timp exterior*, ca a patra dimensiune a spațiului, determinat de schimbarea pozițiilor obiectelor, și un *timp interior* (individual, memorial), care reprezintă o realitate aparte, distinctă de spațiul perceptibil. Cum raportăm această concepție filozofică la realitățile literare care implică noțiunea timpului? Instituirea unui timp calitativ și a altuia concret, expres (caracterizat de o anumită precaritate inevitabilă), potrivit concepției temporale bergsoniene, se asociază cu distincția dintre cele două niveluri ale procesului de creație: lumea comună mai multora în care viețuiește în mod biologic autorul, o realitate referențială, având ca marcă un timp pe care îl trăiește o societate întreagă, și o lume exclusivă și exclusivistă din text, marcată de o temporalitate specifică, exprimată personalizat, reprezentativă doar unei identități interioare, în legătură directă cu personajul/ele literar/e. Cele două lumi sunt atât de diferite, încât ele nu pot fi confundate. Acest tip de creație este propriu modernismului literar care își revendică, odată cu o lume având legi diferite de cele ale lumii din realitate, și un timp redimensionat, incalculabil.

Anume filozofia lui Bergson este invocată cu referire la proza lui Marcel Proust, cel care prin *În căutarea timpului pierdut* a inspirat nașterea unui arhetip literar – *proustianismul* –, agreat și de tradiționaliști, și de moderniști, o lume romanescă derivată din lumea interioară ca rezultat al expresiei *timpului calitativ*, diferit de *timpul cantitativ* al universului exterior al existenței. Opera de analiză psihologică și de observație socială, cu

înrâuriri bergsoniene, care reconstituie trecutul pe baza fluxului memoriei afective, va influența în mod esențial și proza românească, începând din interbelic, prin scrierile lui Liviu Rebreanu, considerat cu *Pădurea spânzuraților,* 1922, primul prozator marcat vizibil de proustianism, apoi Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, G. Ibrăileanu, Mircea Eliade sau Mihail Sebastian. Cel din urmă este și autorul studiului *Considerații asupra romanului modern,* în care accentuează *Lecția lui Proust,* apreciind „proiectarea fără nicio deformare a unei existențe în ritmul când precipitat, când lent al aducerii aminte" [*apud* 204]. Proustianismul bergsonian, prin spontaneitatea memoriei afective și a lipsei unei structuri discursive prestabilite, a fost un factor important pentru definirea termenului de *autenticitate* pe terenul prozei literare. În acest sens, unul dintre cele mai proaspete studii monografice de rezonanță este *Cunoaștere și autenticitate,* semnat de Diana Vrabie [204], critic literar de la Bălți. Pe terenul beletristicii dintre Prut și Nistru nume precum Vladimir Beșleagă și Aureliu Busuioc instituie asociații cu introspecțiile eului proustian. Concepția bergsoniană a timpului marchează preponderent în proză modul în care temporalitatea literară internă se detașează de una referențială, decretând un imaginar narativ cu legi interne distincte.

Prin urmare, este important să subliniem, dacă acesta nu este cumva un lucru evident, faptul că în roman temporalitatea comportă în primă instanță o valoare tehnică și un factor al construcției ficțiunii, înainte de a avea tot în spațiul prozei un sens poetic (când Alina Pamfil vorbește despre un timp al universului discursiv și de unul al lumii „refigurate" pune în evidență tocmai această latură, deși manifestată diferit la cele două niveluri de lectură), pe când în poezie și în contextul liric în general temporalitatea este aprioric substanță metaforică ce stabilește din start reperele unui imaginar redimensionat prin conotație și constituie fundamentul conținutului afectiv și al concepției poetice, fără a distinge cu insistență un prim nivel al lecturii, unul secund etc.

Pentru a trece de la conceptul de proză la cel de poezie, Mikèl Dufrenne, în *Poeticul,* amintește despre avatarurile termenului de subiect în cele două cazuri. Iar dacă subiectul se înscrie tocmai în sfera tehnică a artei literare, ca matrice a construcției operei, acesta generează în mod diferit temporalitatea în poezie și proză. Spre exemplu, esteticianul francez specifică faptul că: „Subiectul este acela care apare ca melodie în poe-

zie, poartă veșmântul ritmic și armonic și unifică diversitatea dezvoltării verbale. Desigur și în poezie subiectul a cunoscut multe avataruri: pretutindeni artistul se ferește de reprezentare ca de o cursă întinsă de academism sau didacticism (...). Totuși nu trebuie să considerăm printre avatarurile subiectului dispariția povestirii sau a descrierii: subiectul nu este neapărat o poveste ca în roman sau în teatru, el poate fi (...) evocarea unei imagini sau expresia unui sentiment" [71, p. 94]. Evocarea unei imagini sau expresia unui sentiment ca subiect poetic vine în consens cu teoria semnificației pe care o schițează același autor, pornind de la teoria informației, și fixează un domeniu hermeneutic în care abordările tehniciste devin interpretări estetice, iar pe această dimensiune putem face saltul de la proză la poezie, ca genuri de scriere literară.

Astfel, în proză, afirmând *grosso modo*, timpul este preponderent un instrument al structurării imaginarului, iar în poezie – exclusiv un factor simbolistico-hermeneutic, în baza căruia are loc descifrarea pe dimensiunea expresiei poetice a pulsației interioare și a direcționalității pe care o conferă aceasta curgerii poetice. În același sens, temporalitatea din *Ființă și timp* de Martin Heidegger, care analizează situarea afectivă ca modalitate de deschidere a ființei pe temei temporal și la care ne vom referi punctual pe parcurs, merită o atenție specială pentru a urmări impulsurile afective care ordonează imaginarul poetic. După Dufrenne afectivitatea poetică funcționează în baza unui mecanism sinestezic, întrucât „emoția care citește textul" constituie însăși substanțialitatea poeziei.

1.1.2. Temporalitatea poetică dublu reperată (modernism / postmodernism)

Temporalitatea poetică înregistrează în diacronie aspecte diferite, la nivel paradigmatic distingându-se în mod special modernitatea de postmodernism. Cu referire la fenomenul literar modern, un filozof al timpului, Habermas Jürgen, în cartea sa *Discursul filozofic al modernității*, amintea că „pentru Baudelaire, opera de artă modernă ocupă un loc ciudat la intersecția dintre axele actualității și eternității: modernitatea e ceea ce trece, e ceea ce dispare, este întâmplătorul, este jumătatea artei, a cărei cealaltă jumătate este eternul și neschimbătorul" [93], modernitatea însumând deci, prin expresia / divulgarea inerției, eternitatea, permanența, dar, în același timp, și dispariția autenticului prin automatizare. Aceste paradoxuri hermeneutice capătă o fluență *sui-generis* în postmodernism, feno-

menele actuale de poetică și retorică creând necesitatea reformulării unor termeni de teorie a literaturii prin stabilirea unor categorii lirice precum, de exemplu, *poezia cotidianului* (categorisire în baza unui reper temporal, cel concret al trăirii), care dezvoltă, în planul de suprafață, o filozofie a banalului, aflată în alternanță cu una care păstrează o tradiție a potențelor lirice verbale și făcând, prin intertextualitate, conexiuni dialogice cu poezia și miturile antice, pentru a reautentifica atitudini și dimensiuni ale lumii poetice instituite prin tradiție. Pe de altă parte, o cercetare a motivului timpului cu multiple valențe și funcții în microcontextele poeziei postmoderne românești este imperativă în configurarea unor moduri ființiale ale poetului și ale eului poetic postmodern.

În postmodernism, când cele două genuri literare, proză și poezie, îşi pierd granița, temporalitatea şi spațialitatea îşi lărgesc aria hermeneutică printr-o confundare a Lumii cu Textul. Exegetul Mircea Cărtărescu afirmă despre modernişti că „deşi se defineau ca artişti ai timpului lor, sincronizați cu progresul lumii moderne, susțineau totuşi *o formă extremă de autonomie estetică* (subl. n.), actul creator fiind pentru ei, la urma urmelor, la fel de pur și de impersonal ca și în clasicism, în schimb artiștii postmoderni acordă o mult mai mare atenție inserției operei lor în viața cotidiană, în dilemele etice, politice, religioase ale lumii de azi, așa încât criteriul estetic, sacrosanct în modernism, devine insuficient pentru judecarea și valorizarea operei de artă. Din acest punct de vedere postmodernismul închide o mare buclă în cultura europeană, reîntorcându-se la percepția ambientală, utilitară, decorativă și eminamente democratică a artei de dinaintea revoluției romantice" [29, p. 7-8]. Originea exclusivă a timpului calitativ în viziunea lui Bergson – conştiința sau memoria – generează o definire uniperspectivistă a timpului literar, în direcția esteticului. În spirit bergsonian timpul literar este doar timpul estetic care nu se poate amesteca în cotidian, deși poate avea unele atribute asemănătoare acestuia, neurmând însă nicio lege a lui. Pe când în postmodernitate lucrurile stau diferit pe fundalul instituirii unui raport specific dintre cele două realități care până atunci se excludeau: Lume – Text. Aici nonșalanța exprimată prin gesturi largi în imaginarul poetic este mărturia unei redefiniri a temporalității, esteticul fiind prezentizat, invitat să se acomodeze în lumea atextuală – să coboare din fotoliul său, prea pretențios pentru a reprezenta un cotidian mizer – pe balustrada prăfuită de care, mărșăluind fără visare, își roade zilnic papucii vreun autor. Identitatea *eu liric – autor* se confundă, voit și irevocabil,

prin reducerea substanțială a distanței dintre estetic și real, având loc, astfel, o re-estetizare a lumii. Astfel, tendința postmodernă se află într-un raport de congruență cu filozofia heideggeriană care șterge limitele dintre *subiect* și *obiect* în încercarea de a elabora corect întrebarea despre *ființă*, situație similară cu vârsta literaturii ajunsă în ipostaza negării de sine și integrării referențialului pentru o redefinire a acesteia. Dar pentru a pregăti, a argumenta și a adopta această perspectivă, vom ilustra în continuare o viziune a temporalității poetice cristalizate deja în critica noastră literară – cea orfică.

1.2.

Paradigma *timp – poezie*

1.2.1. Poezia – o artă temporală

Afirmația lui Aristotel din *Poetica* precum că „poezia este mai adevărată și de un caracter mai elevat decât istoria" pune din start trei probleme importante: poezia și timpul, timpul și istoria și, din acestea, o relativitate modelatoare absolută a temporalității. Rilke sau Novalis au accentuat-o pe ultima, cel dintâi spunând: „Șansa unui poem cuprinde mai multă realitate decât oricare dintre sentimentele sau relațiile mele. Când creez exist: și aș voi să găsesc puterea de a construi întreaga mea viață pe acest adevăr", al doilea afirmând: „Poezia este realitatea absolută". De la premisa raportării poeziei la realitate sau de la cea a poeziei ca realitate distinctă pornesc demersurile critice de definire a dimensiunilor acesteia, pentru a sublinia caracterul particular al realității poeziei, timpul poetic fiind un aspect exploatabil și exploatat în șirul argumentărilor analitice.

În critica românească studierea temporalității în poezie porneşte în mod firesc de la structura orfică a acesteia, una a reversibilității ideale, poezia, alături de muzică, fiind ridicată la rangul principiului temporal şi considerată propriu-zis o artă temporală, față de pictură, de exemplu, care este o artă spațială. În pofida faptului că vom urma în demersul nostru abordarea temporalității poetice separată de dimensiunea spațială, ni se pare demnă de remarcat considerația lui Theodor Codreanu, care, plecând de la arta poetică bacoviană, desfășoară un exercițiu de demonstrație în care subliniază, prin conexiunea cu mitul lui Narcis și al lui Echo, necesitatea păstrării în interpretare a unei dualități spațio-temporale unitare, fără a nega însă faptul că există arte temporale și arte spațiale, reordonând însă această grilă. Criticul afirmă: „Există arte spațiale (vizuale) prin excelență, cum sunt artele plastice, arte temporale (auditive) precum muzica și arte spațio-temporale (vizual-auditive) ca dansul, filmul, care a trecut printr-o fază pur spațială, filmul mut), literatura etc." [50, p.120]. Th. Codreanu aplică această triadă și pe terenul particular al fiecăreia dintre ele, găsind aderenți pentru fiecare dintre aceste categorii: în *arhetipologia spațială* sunt încadrați, de exemplu, Homer,

Rabelais, I. L. Caragiale, C. Noica, M. Preda, Ion Barbu; în *arhetipologia temporală* se regăsesc Alfred de Vigny, Rainer Maria Rilke, Kafka, Cezar Ivănescu, iar *arhetipologia spațio-temporală* îi include pe Eminescu, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga ș.a. Bacovia va constitui un exemplu narcisiac specific, o culme *sui-generis* a hibridizării cronotopice, trecând de la etimologia mitului lui Orfeu la izomorfismul Narcis – Echo. Vom reveni la Bacovia spre finalul capitolului pentru a sublinia impulsul dualității bacoviene, observat însă dintr-o perspectivă mitică distinctă, cea a „complexului Iona", manifestat pe dimensiunea temporalității.

Din perspectiva tradiției critice a tematicii temporalității în poezie este de menționat un precedent semnificativ – studiul *Poetica temporalității,* singular în felul său, semnat de Dumitru Chioaru. În argumentul cărții, autorul menționează că „în cultura română nu există o lucrare critică axată pe relația dintre Timp și Poezie și, din informațiile criticului, nici în alte culturi, în afară de cele patru volume de *Studii asupra timpului uman* de George Poulet" [32, p. 6], în pofida faptului că în filozofie timpul a fost dintotdeauna una dintre cele mai exploatate subiecte de reflecție.

Pornind în fixarea dimensiunii temporalității în poezie și explicând motivarea titlului *Poetica temporalității,* Dumitru Chioaru își exprimă opțiunea critică pentru o relație arbitrară *timp – poezie* și își rezervă libertatea de interpretare critică din perspectiva poeticilor de autor ce nu pot forma împreună la nivel teoretic o concepție strictă. Deși autorul își propune să realizeze „descrierea unor relații care există între timp și poezie, atât în procesul de creație, cât și în procesul de receptare a unei opere", demersul critic proiectat pare oarecum reductiv. Esența lucrării se întrevede însă nu în proiect, ci în finalitățile acestui experiment critic, pentru că analiza temporalității la D. Chioaru va stabili, în definitiv, dimensiunile orfice ale actului creator din perspectiva „unor poeți care au trăit / creat mitul lui Orfeu pe cont propriu, resemnificându-l, – sau – pentru a întrebuința sintagma lui Charles Mauron – ca *mit personal*" [32, p. 6].

Printre reperele teoretice importante, D. Chioaru invocă ideea lui André Jacob despre *temporalitate* ca *substanță a poeziei* constituită printr-un proces de virtualizare pe care-l implică exercițiul poetic: „virtualizându-se, subiectul scapă câte puțin devenirii, el nu mai face propriu-zis parte din ea, ci devine capabil, dimpotrivă, de a o domina și a o integra în largă măsură. Din aceeași cauză el se temporalizează. În loc de a fi purtat de

ea, subiectul o înțelege grație virtualităților care se constituie în mod uman. Deoarece se potențializează, omul devine, prin intermediul gândirii, *survolare a timpului și capacitate de a rosti lumea*" [32, p. 13-14].

Studiul sintetic al criticului de la Cluj a focalizat poeticile lui Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Stănescu, urmărind, pe acest segment cronologic, o evoluție poetică a temporalității în spațiul literaturii române prin demersurile artistice ale recreării mitului orfic. În cele ce urmează vom re-configura imaginile temporalității poetice ale clasicilor, incluzându-i într-o zonă a paradigmei, pentru a putea descinde în delimitarea unor modele temporale sintagmatice printr-o conexiune heideggeriană pe care o vom descrie la momentul potrivit.

1.2.2. Eminescu – primul model temporal paradigmatic românesc

Dincolo de nenumăratele studii de critică literară în care apare problema timpului în mod tangențial, în critica românească se distinge și o serie de volume-monografii tematice. În special pornind de la Eminescu, acestea își revendică un drept major la existență, întrucât o hermeneutică eminesciană, de exemplu, care atinge o anumită complexitate, se dovedește a fi imposibilă în afara unei abordări temporale.

Un prim volum important în acest sens este *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu* de Ioan Guția, apărut la Roma în 1957 [92]. Accentul deosebit în interpretare cade pe ideea „clipei poetice", drept moment de maximă intensitate a trăirii afective în care durata se absoarbe într-un punct infinit iar eul cunoaște o contopire cu universul, experimentând eternitatea în limitele clipei. Clipei de eternitate i se opune perisabilitatea existenței. Aceasta nu este mai puțin vizibilă la Eminescu, ci constituie chiar coloratura deosebită a viziunii și sentimentului timpului la poetul român.

Rosa del Conte, autoarea uneia dintre cele mai rezistente monografii despre Eminescu, *Mihai Eminescu sau despre absolut,* apărută la Modena în 1961, invoca modalitatea de configurare a poeziei eminesciene ca o impunere a conștiinței timpului, eternitatea nefiind una stearpă și inertă, ci percepută emotiv, ca *timp pur*. Reflecțiile temporale din poezia lui Eminescu creează un raport adversativ dintre devenire și timpul cosmic, chiar dacă ultimul o cuprinde pe prima: „Devenirea este expe-

rimentată astfel ca o vremelnicie curgând în *matca* duratei: arabesc ce apare și dispare pe *urzeala* Timpului, „umbre pe pânza vremii"; valuri ce se încrețesc la suprafața unui râu, care e etern precum Demiurgul" [65, p. 140]. Omul lui Eminescu vine din neființă și din eternitate pentru a cădea pradă timpului strâmt, acesta spulberându-i visurile și aspirațiile către cosmicitate, pentru că „durata este numai amăgire și iluzie" [65, p. 141], sau mai mult: „Omul lui Eminescu – și de aici accentul eroic al poeziei sale – este omul afirmărilor vitale absolute, al deplinătății, este omul care vine „din centrul lumii încoronat de sori" și se proiectează pe sine și idealurile sale *în infinit*. Or, adevăratul obstacol ontologic ce i se pune – obstacol adevărat pentru că împotriva lui nu slujește la nimic credința eroică sau tenacitatea răbdătoare – îi vine de la *timp*" [65, p. 133].

Inițiind o hermeneutică pe ideea de absolut, Rosa del Conte amintește de două particularități esențiale ale poeziei lui Eminescu: *raționalism mistic* al absolutului și *idealism ontologic* al eternității. Poetul este un raționalist mistic al unui absolut din care toate celelalte valori își iau garanția permanenței – eternul, dar şi un idealist ontologic pentru care nu muntele este, ci ideea lui, întrucât muntele are o realitate schimbătoare, pe când ideea de munte are permanenţa şi identitatea absolută a esenţei. Această permanenţă a ideii este, de fapt, conştiinţa dobândită de om în succesiunea timpului sau în intuiția scânteietoare, instantanee a artei. „Într-un limbaj platonic la care recurge de fapt el însuși [Eminescu, n. n.], vom spune că universul, în uimitoarele sale fantasmagorii, este nu numai manifestarea, ci și proiecția ce are loc prin Timpul-Soare, a imaginilor, idei ce se nasc în ochiul Absolutului" [65, p. 192].

O altă analiză bine construită și foarte necesară pentru înțelegerea temporalității poetice eminesciene este volumul *Prezentul etern eminescian,* de George Popa, apărut la 1989, după ce în 1982 același autor publică *Spațiul poetic eminescian,* conștientizând, ulterior, inadecvarea separării celor două concepte din poezia marelui nostru înaintaş, pentru că „timpul este organic, definitoriu încorporat în spațiul eminescian prin însăși structura acestui spațiu care este o alcătuire în mișcare, o alcătuire desfășurată pe sensul duratei. (...) În felul acesta este satisfăcută fenomenologia esențială a poemului eminescian: transformarea lumii dinafară în zări lăuntrice, în spații ale sufletului care nu pot fi decât spații ale temporalității, sufletul fiind durată pură" sau pentru că „spațiul și timpul se

îmbină indisolubil într-o fenomenologie complexă a mișcării capabilă să preschimbe lumea dinafară în desfășurări sufletești, fenomenologie în care spațiul este fluid și activ, mulându-se pe mobilitatea timpului, – a celui dinafară și a celui interior" [146, p. 123-124]. În direcția ideii pe care o fixa Tudor Vianu („*farmecul dureros* nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă și întreagă" [180]), George Popa se concentrează asupra conceptului de prezent etern, subliniind două distincții temporale esențiale – *timp rectiliniu* și *timp orbital*. Prezentul etern este ceva inventat de om care să-l fixeze, pentru că prezentul comun rectiliniu, ireversibil este răvășitor și perdant pentru ființă. Astfel, acest concept este văzut de George Popa în raport direct cu valorile artistice: „Ni se pare că acest prezent etern îl creează arta, poeticul, în general, și, în modul cel mai complet, poezia. Și acest lucru este atestat, în faptă creatoare și în formulări reflexive, de întreaga cultură a omenirii" [146, p. 9]. Ca soluție pentru prezervarea ființei și a aspirațiilor acesteia, poezia, arta, va instaura un timp în afara trecerii, o *temporalitate oximoronică* (G. Popa) deci și care, paradoxal, substituie trecerea reabilitând ființa.

Simboluri și motive care instituie acest prezent poetic etern sunt percepute de George Popa în creațiile lui Mallarmé (de exemplu „roza", care sintetizează cele trei timpuri și are virtuți atemporale), Hölderlin (precum „lumina" – armonizare cosmică și atemporalizare), Rilke (fenomenologia trăirii poetice – o întoarcere perpetuă a eului către el însuși îmbogățit de universul dinafară, pe care-l transformă prin uimirea poetică în proprie substanță „euală", schimbul de ființare cu lumea), Eminescu generând prezentul etern prin stările-limită ale spiritului reprezentate contextualizat în iubire, dor, voluptate, „sete" a absolutului, uimire, adică „un mediu vibrant capabil să dea materialitate acestui timp poetic" [146, p. 13]. O condiție a infinitului temporal este și finitudinea lumii. Eminescu însă „suie mai departe de cercul destinal omenesc – chiar dacă prin contrast, prin replică ontologică, – transcendând către stări-limită: starea fără nume a inefabilului pur, în sine (*Peste vârfuri*), spațiul extramundan (*Melancolie, Odă, Povestea magului călător în stele*), spațiul transposibilului (*Luceafărul, Se bate miezul nopții*)" [146, p. 12].

„Prezentul etern eminescian" reperat de George Popa şi „universurile compensatorii" ale Ioanei Em. Petrescu instituie un aspect comun – recuperarea perenității. În viziunea lui George Popa aceasta se naşte

din prezentul etern eminescian prin absolutizarea onticului, adică prin stările-limită şi prin durata lăuntrică, orbitală – prezentul etern fiind o invenție a omului pentru a-şi salva ființa de trecere, iar printre condițiile configurării acestuia este însăşi trecerea; în interpretarea Ioanei Em. Petrescu fondul ontologic este de natură originară, iar universurile compensative reflectă miza recuperării originarității, autentificând ontologia ființării și, din contră, sensibilitatea curgerii și declinul spiritului generează realități inventate sub imperiul căderii în timp. Astfel, din perspectiva lui G. Popa eternitatea este inventată, iar din cea a Ioanei Em. Petrescu eternitatea este singura certitudine a ființei. Aceste două sensuri temporale eminesciene se întâlnesc într-o nouă viziune din *Eminescu și abisul ontologic* al Svetlanei Paleologu-Matta, în care temporalitatea eminesciană este explicată prin faptul că „nu timpul se scurge în noi ca pe cadranul unui ceasornic, ci noi suntem izvorul timpului, prin miraculosul conștiinței" [138]. Adrian Marino, în lucrarea *Modern, Modernism, Modernitate,* identifică aceeași tendință a modernilor de a institui o axă temporală eternă a prezentului, explicată însă astfel: „Totul se petrece ca și cum timpul, eminamente caduc, ar trebui anulat sau absorbit într-o durată etern prezentă. Mai mult chiar decât nevoia senzațiilor plurale, lucrează în această împrejurare instinctul de conservare al spiritului modern, de substanță efemeră, care simte nevoia distanțării de timp, pentru a nu intra în neant și a nu muri împreună cu el" [127, p. 63].

De reținut este însă concepția *clipei poetice eminesciene* la George Popa ca *antidestin*. Întrucât, așa cum demonstra și Rosa del Conte, de drama umană este răspunzător timpul, clipa poetică drept picătură de absolut acționează contra destinului perisabilității și salvează ființa prin ideea de eternitate („Dându-mi din ochiul tău senin / O rază dinadins, / În calea timpilor ce vin / O stea s-ar fi aprins; / Ai fi trăit în veci de veci / Și rânduri de vieți..."). Tot atâtea premise ale configurării prezentului etern eminescian sunt *imaginea ființei dragi*; *sentimentul de atemporalitate al copilăriei*; *lumina,* ca intensificare a afectivității în depășirea percepției comune a lumii; *dorul,* ca prezent etern românesc, fiind o expresie a libertății umane, o eternitate umanizată, opusă unei eternități imuabile, hyperionice; *cântecul neisprăvit,* din *Dintre sute de catarge,* ca dar al deschiderii eterne către cosmos, ca revelație inepuizabilă de veșnicie; *melancolia,* ca rupere de contingent și aspirația la o stare pre-existențială, necoruptă; imaginea *izvorului,* ca simbol al perpetuei izbucniri on-

tologice, a împrospătării neobosite a creației; toate elementele naturale în poezie sunt „non-eu nemărginit"; *suferința* generată de interacțiunea finitului cu infinitul, ca stare structural metafizică față de bucuria care închide ființa în cercul strâmt al existenței imediate, suferința fiind, din contră, o stare inițiatică, una care cheamă prezentul etern (Kierkegaard afirma: „Când un om suferă, înseamnă că el se formează pentru eternitate") etc. Față de „infinitatea rea" a lui Maurice Blanchot, sisifică, când se repetă același traseu al patimii, sau „infinitul rău", dizolvant al lui Hegel și „infinitul corupător" al lui Borges, la Eminescu se identifică o infinitate *pozitivă*: „Aceasta este rațiunea prezentului etern poetic: plăsmuirea unei eternități verticale a intensității, a beatitudinii, a ec-stazei depășind condiția finitudinii spațio-temporale și transcendând viciul continuei pierderi de sine, aflătoare în perpetuitate unisensică, longitudinală" [146, p. 127]. Același autor consemnează la Eminescu înalta capacitate de a opera cu desfășurări de anvergură cosmică, cu tipologii variate ale temporalității, îmbinând ritmurile tensionale pozitive cu cele negative, timpii vieții și ai neantului, timpul real sau cel infra- sau metareal, și, în general, mișcarea posibilului, realului și a transposibilului. O observație ultimă este prioritatea timpului de tip omenesc, pe care poetul, supunând-o sortilegiului, o transpune în energie de transmutare ontică a omului și a lumii.

Ioana Em. Petrescu, în monografia care a cunoscut ediții cu titluri diferite: *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* – 1978 și *Mihai Eminescu – poet tragic* – 1994, reflectă o concepție dualistă despre timpul poetic – drept o conștiință aflată între două extreme ale perpetuei oscilații existențiale. Certitudinea unui nivel superior al trăirii, a unei sfere a incandescenței absolute, aflată în afara curgerii, și conștiința istorică a succesiunii și a eternei înstrăinări de sensul originar al ființei sunt limitele între care cumpăna gândirii eminesciene construiește ipotezele unei poezii ce instituie, prin invocarea visurilor spiritului (copilăria, iubirea, geniul, adevărul, nemărginirea), *universurile compensative*. Astfel, în contextul discuțiilor despre dinamica afectivității poetice eminesciene rămân în istoria literaturii concepte precum *timp echinoxial* și *solstițial* care generează *universul platonician* (anistoric) şi, respectiv, *kantian* (în care, printr-un regim al istoricității, materia este supusă eroziunii). Primul este cel „al cumpenei în etern echilibru, un timp care nu cunoaște dramele ruperii, opririi, declinului, un timp sferic pe care imaginația îl aseamănă calotei sferice a universului platonician, ale cărei puncte sunt

toate echidistante față de propriu-i centru. Timpul echinoxial este timpul cosmic, cel în care grecii vedeau imaginea mobilă a eternității, cel pe care Eminescu îl vede măsurat în adâncul codrilor veșnici, de cântul monoton al greierilor, orologii cosmice («Pe când greieri, ca orologii, răgușit în iarbă sună», *Memento mori*)" [142, p. 42]. Timpul solstițial însă este cel în care „cosmosul platonician («lumea armonioasă») nu mai este resimțit acum ca structură reală a universului, ci ca viziune a lumii create de spirit într-o vârstă istorică depășită, care e pentru individ copilăria, iar pentru umanitate vârsta gândirii mitice, adică a «credinței»" [142, p. 43]. „Melancolia", pe care G. Popa o considera o dovadă a aspirației către pre-existențialitate, la Ioana Em. Petrescu „e oboseala gândului de a-și mai ține lumea în ființă" [142, p. 47]. Astfel, Ioana Em. Petrescu, unul dintre cei mai originali interpreți ai lui Eminescu, estimează un fapt extrem de curios – că *melancolia* este o stare în care eul se descoperă „între viață și gândire". Între o viață ce ni se dă, am spune, pornind de la un sens originar și în direcția împlinirii / realizării acestuia, și o gândire *temporală* care ne înstrăinează de identitatea cosmică a ființei umane. La fel o înstrăinare de timpul echinoxial este și *înțelepciunea,* ca spulberare a iluziilor și ca punere la îndoială a înseși artei – *O, -nțelepciune, ai aripi de ceară!* Un concept al temporalității în derivă, amintit de Ioana Em. Petrescu, este și *epigonismul,* care „desemnează structura omului modern, ce aparține unei vârste istorice a gândirii critice, marcată de sentimentul înstrăinării" [142, p. 51]. În acest sens, printre altele, conceptul de epigonism ar putea servi ca punte de trecere, izvorâtă din tradiția românească, dinspre tradiționalism către modernitate, Eminescu fiind un prim exemplu pentru o conștiință a modernității românești. Acest lucru a fost deja remarcat și de Ioan Constantinescu, cel care, analizând schema lucrării lui Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne,* a identificat modernitatea lui Eminescu cu modernitatea poeziei lui Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, printr-o serie de elemente, precum primatul lucidității reci, îmbinarea fanteziei – cugetare, limbajul autonom al fanteziei, magia limbajului, subiectivismul neutru, care la Eminescu se prezintă prin vizionarism, eu impersonal, conceptul de geniu, limbajul riguros, poetica reflexivă etc. Ioana Em. Petrescu crede exagerată includerea lui Eminescu printre postromantici, iar conștiința critică, negatoare și negativistă a românilor a fost catalogată de Adrian Marino în *Viața unui om singur* drept structurală și atemporală [128]. Totuși cercetătoarea menționează: „Propozițiile poeticii eminesciene

se fixează într-un moment de tranziție de la poetica romantică, de tip expresiv, la o poetică modernă, de tip obiectiv, spre care conduc afirmațiile referitoare la limbaj, la reflexivitatea definitorie actului creator sau spre care conduce viziunea eului liric ca eu impersonal (demonul din *Scrisoarea V*)" [142, p. 57].

Un alt aspect al temporalității poetice eminesciene este *timpul întors* din *Gemenii* și *Epigonii* („S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece!"), aflat în legătură directă cu ideea de *daimon* și *demon* care reprezintă, pe de o parte, impulsul creației, pe de altă parte, unul contra creației lui Dumnezeu – o nuanță a tragicului existențial. De asemenea, imaginea eminesciană (nedesăvârșită expresiv) a „celor-cu-stea-moartă" face dovada unei categorii a „damnaților": „Cei cu stea moartă sunt cei care și-au pierdut, printr-un *tragic contratimp* (subl. n.), patria cosmică, a cărei nostalgie o hrănesc totuși" [142, p. 80]. Acest ultim concept atrage viziunea eminesciană către un pesimism schopenhauerian, pentru a sublinia faptul că gândirea umană este o oglindă a gândirii divine căreia nu i-a fost dăruită nicicând originaritatea și faptul că aceasta nici nu o va putea cunoaște vreodată, constricțiile existenței contingente sau ale celei intangibile lui Hyperion sunt lumi delimitate pentru totdeauna de tragicul contratimp. M. Cimpoi repune în discuție, în volumul de „noi eseuri despre Eminescu", *Plânsul demiurgului*, din 1999, statutul tragic al poetului, excluzând nuanța pesimistă, pe care o combătea și Nietzsche chiar pe teren schopenhauerian, fiind vorba la Eminescu de „omul tragic mereu depășindu-și limitele, mereu distanțat de «cercul strâmt» și proiectat în infinit. El susține un dialog discontinuu cu Absolutul. Iar principalul obstacol ontologic care este timpul îl va trece prin regăsirea timpului originar, sacral, organic, recuperat din spațiul sacru, îl va ajuta să trăiască continuu un timp atemporal, *timpul hyperionic* (subl. n.)." [40, p. 32-33].

Precum au indicat și alte surse critice, la Eminescu timpul cunoaște un traiect distinct în exercițiul transfigurării lumii comune în lume poetică, un exercițiu, în acest sens, principial modern, de la care, de fapt, credem că se revendică o temporalitate autonomă plurală. Pentru că „Eminescu are conștiință de poet modern" [32, p. 35]. Ipostazierea dublă a timpului eminescian include, după D. Chioaru, pe de o parte, înlocuirea dimensiunilor lui ontologice cu cele axiologice (trăirea timpului trecut se echivalează cu o valoare a plenitudinii originare), pe de altă parte, existența unui *timp selenar* la Eminescu, aflat în raport direct cu „miraculosul conștiinței" (Sv. Paleologu-Matta), condiționează demararea

timpului interior, calitativ al trăirii, manifestată ca dilatare pe verticală și intermitențe orizontale în mod comparabil cu clipa lui Gaston Bachelard. Timpul bidimensional este un „timp oprit întru reversibilitate" (Dan C. Mihăilescu) cu vizibile implicații gnostice, menționează D. Chioaru, întrucât, prin reflecțiile pe marginea unui *illo tempore*, timpul devine un instrument al cunoașterii, dar care nu poate fi decât dilematică. *Melancolia* lui Eminescu este o dilemă a cunoașterii de sine în care tocmai timpul creează această tensiune. Prioritar la Eminescu este sentimentul acut al *căderii în timp*. Accentul expresiv este localizat pe degradare și precaritatea timpului linear orizontal, privat de sacru și posedat de amnezia adevărurilor, iar reversibilitatea timpului originar are loc prin cunoașterea acestuia în condițiile unei totale absențe a spiritualității. Posedat de o „mistică a iubirii care transcende timpul" [32, p. 45], eul liric eminescian percepe absența iubitei drept o iremediabilă cădere în timp. Substanța temporală a poeziei eminesciene are acțiunea alchimică de redimensionare / reconstrucție a imaginarului liric în care persistă o stare a reflexivității catalizatoare. Temporalizarea poetică a subiectului eminescian este un imperativ al transcendentului și o inefabilă *prise de conscience* a lucrurilor privite în temporalitatea lor inerentă, care îi rezervă acestuia, iremediabil, un spațiu romantic, până la urmă, surplasat.

Astfel, trasând principalele linii ale *chronosului* lui Eminescu, acesta devine în poezia română un prim model paradigmatic al temporalității poetice.

1.2.3. Alexandru Macedonski – eternizarea simbolistă a clipei

La Macedonski, temporalitatea poetică constituie prin excelență o dinamică a extazului, după D. Chioaru. Pe axa periodizării poeziei romanticului simbolist Macedonski pot fi reperate două faze ale percepției timpului, potrivit, de altfel, statutului tranzitoriu al poetului – de la romantism la un simbolism instrumentalist și naturalist. Configurarea unui prezent degradat reprezintă o primă etapă de concepere a temporalității poetice, apropiată de timpul social eminescian care manifestă același caracter precar. *„Nopțile* lui Macedonski sunt, ca și *Scrisorile* lui Eminescu, meditații și satire asupra relației dintre poet și societate, expresia unui temperament social nemulțumit și revoltat față de josnicia prezentului", remarcă D. Chioaru. Dar diferențele nu întârzie să

se evidențieze, în *Nopțile* lui Macedonski, discursul poetic „purtând la accidental, și nu la cosmogonic metafizic [precum la Eminescu], la naturalismul social și nu la viziunea istorică, la subiectul indiscret și nu la metafizica amorului" (Ion Negoițescu).

Paralelismul Eminescu – Macedonski ia sfârșit în momentul în care orfismul eminescian își definește esența thanatică (mai aproape de viziunea orfică, pentru că „toți eroii muzicieni, Marsayas, Orfeu, Dionysos și Osiris, mor de cele mai multe ori sfâșiați de dinții fiarelor" [72, p. 102], gura fiarei desemnând aspectul devorator al timpului), iar cel macedonskian – factura vitalist-extatică. Astfel, specific poeticii macedonskiene este *timpul ascensional* (reflectat ca model în *Noapte de mai*), care derivă din declanșarea trăirii extatice. Este un punct de mare concentrare lirică în literatura noastră, menționează convins Dumitru Chioaru: „Niciodată în poezia română, apolinicul și dionisiacul ca «puteri artistice izvorâte din natura însăși», cum le caracterizează Nietzsche, în nașterea tragediei, nu au fost într-un echilibru atât de fecund, încât măreția tragică a spectacolului existenței temporale să devină un catharsis universal" [32, p. 70]. Reacția *ascensională* a timpului este reluată fie în contextul *extazului* (*Noapte de mai*) pentru conexiunea curgere-eternitate, fie în cel al ascezei în *Noapte de decemvrie*.

Rozele, motiv simbolic al identității poeziei macedonskiene, reprezintă, în concepția criticului D. Chioaru, *spiritualizarea extatică a timpului*: „(...) rozele sunt un simbol bivalent, al vieții și al morții, prezente simultan în extaz. În bucuria vieții se infiltrează melancolia presentimentului morții, reliefând fragilitatea ființei a cărei combustie extatică transcende timpul, dar îi sporește puterea devoratoare". Astfel, extazul este o stare mediatoare care marchează spațiul interferențelor de elemente contradictorii. Dar mai exact: „Pentru Macedonski, extazul reprezintă starea în care conștiința acută a temporalității se transformă în conștiința voluptuoasă a *vitalității*" [32, p. 84]. Temporalitatea poeziei macedonskiene, raportată la simbolul rozei, suportă, am spune, acțiunea inversă *căderii în timp*, pentru că ideea de cădere în timp presupune o pierdere irecuperabilă a ființei spirituale și o nouă căutare a ei, la Macedonski având loc o conciliere imagistică a perisabilului cu atemporalul.

1.2.4. Bacovia. Închidere temporală și deschidere poetică

Conturul inconfundabil al creației lui Bacovia este constituit de starea de *plumb a timpului*. Este mai mult decât evident faptul că „poetul percepe toate aspectele existenței, inclusiv timpul, într-un proces regresiv, până la substanța ultimă, plumbul". În poezia *Plumb de iarnă* („Și-aștept în zăpadă... dar ce mai aștept?") „trecerea, așteptarea sunt forme ale timpului care, prin repetare, dezvăluie același absurd al existenței. (...) // Toamna, consideră Dumitru Chioaru, reprezintă căderea *în timp* (subl. n.), iar iarna, căderea *din timp* (subl. n.). Starea de plumb a timpului, caracteristică oricărui anotimp bacovian, marchează o vârstă saturniană, ca prag între ființă și neființă, sinonim agoniei. (...) Eul bacovian este agonic. Acesta trăiește un *timp agonic* (subl. n.), ca imanență a trecerii din ființă în neființă. Eul agonic percepe lumea *cronic* negativ. Temporalitatea bacoviană nu este cronologie de evenimente sau stări spontane, ci indică *cronicizarea unor obsesii*, angoase, depresii, melancolii incurabile" [32, p. 86].

Dintre observațiile cu referire la temporalitate din critica despre Bacovia se evidențiază cele ale lui Ion Caraion despre *sfârșitul continuu* sau ale lui V. Fanache care distingea la Bacovia „o unică realitate temporală, *târziul*". Analiza în acest sens a lui D. Chioaru merge direct la esență: „Timpul bacovian curge delirant, cu stagnări de o monotonie dizolvantă a eului sau cu mișcări amețitoare în cercuri concentrice care nu se deschid, ci se închid într-un punct. Anotimpurile sunt tot atâtea forme, ca să întrebuințăm o sintagmă din titlul unei spectaculoase cărți despre Bacovia semnate de Ion Caraion, ale «sfârșitului continuu»". Iar „târziul este, de fapt, prezentul continuu amânat și pierdut. Amânarea semnifică o durată în care ființa nu-și trăiește timpul, ci este continuu evacuată din el" [32, p. 96]. Cu atât mai mult cu cât *căderea în* și *din timp* (putrefacție vs vid) sunt acțiuni la fel de subminante pentru ființă. Această concepție a timpului dă naștere unui orfism specific bacovian: Bacovia este „singurul poet român care a coborât în infern" (Nicolae Manolescu) cu adăugarea lui Chioaru că este un Orfeu modern care a coborât în infern fără întoarcere, căutând salvarea în neant. Poezia lui reprezintă „cea mai antiorfică experiență din literatura română" (D. Chioaru), îndreptățind aprecierea că Bacovia este „întâiul nostru antipoet" (N. Manolescu). Timpul ca închidere, absurd, obsesie, sufocare, disoluție îl definește pe

Bacovia în termenii scurgerii regresive interioare, subliniind imposibilitatea ascensională a ființei în condițiile unei mizerii fatale a existenței fizice, inerte. Substanța poetică bacoviană își găsește reprezentarea în *timpul inerțial al disoluției*. Pe linia *senzitivității cronicizate,* Bacovia ar avea mulți urmași, până și generația poetică '70 din Republica Moldova s-a afirmat sub semnul extremei senzații, dar asociate, spre deosebire de cea bacoviană, unui metafizic indubitabil: „ochiul al treilea" este, în același timp, un punct nevralgic și anti-contingent: „Amețitor, amețitor se-nvârt în jurul meu / lucrurile văzute cu al treilea ochi" [64, p. 17], scrie Nicolae Dabija. Criticul Theodor Codreanu, autorul monografiei *Complexul Bacovia* [50], care argumentează evoluția receptării poetului între două limite: *complexul „Cenușăresei"* și *complexul Bacovia,* mediat de cel al regelui Lear, cea din urmă extremă acaparantă și inerentă evoluției literaturii noastre, pune într-un raport specific *bacovianismul* și *postmodernismul*. Paradigma bacoviană se traduce în sintagma poetică și a optzeciștilor din Basarabia, care oficiază fascinația morții și teroarea închiderii. Iar despre *marginalul* invocat de Mihai Cimpoi în studiul sintetic *Secolul Bacovia* [35], tot în sensul complexului cultural bacovian, cu valoare de *centru,* se poate spune că este propriu și literaturii pruto-nistrene, care este însăși o margine-centru (prin descentrare) a dramei identitare și a reînvățării pe cont propriu a poeziei. În plus, poetica temporalității bacoviene este definită de către Mihai Cimpoi tot din perspectiva sfârșitului: „Timpul parmenidic, oprit în momente stagnante, se întâlnește cu un spațiu ce curge heraclitean" [35, p. 5], constituind „un punct fix al neființei, devoratoare de ființă, ca o gaură neagră cosmică", iar „*Cuvântul* nu mai are nimic cu *Logosul;* el nu mai este rostitor de ființă, ci rostitor de neființă (adică devine tăcere absolută)" [35, p. 14], potențarea substantivului și depotențarea verbului desemnând o „niponizare a limbajului poetic al modernilor, respectiv în cazul lui Bacovia" [35, p. 79], întrucât japoneza este singura limbă în cazul căreia verbul este pasiv, or, pasivitatea, monotonia reperează timpul degradant bacovian.

1.2.5. Tudor Arghezi și sacralizarea temporalității

La Arghezi, aspectul temporal este generat de jocul revelării sacrului în profan, în care un rol deosebit îl poartă identitatea eului liric de mesager al sacrului. „Arghezi, mai mult decât oricare alt poet român, a avut

conștiința tragică a temporalității ca *obstacol* între profan și sacru. Într-o lume desacralizată, cum este cea modernă (...). Poezia resacralizează existența degradată în timp" [32, p. 108]. Ca și la Bacovia, la Arghezi se identifică un *timp preponderent static*, dinamicul ascensional este mereu amânat din cauza prezenței dilematice a divinului în lume, cu atât mai mult cu cât ideea degradării prin existență transpare de la un capăt la altul al creației argheziene. Timpul și-a găsit sfârșitul în inima dilemei. Iar ideea *timpului vâscos* („noroiul vremii") anulează transparentizarea adevărurilor.

Concepția ortodoxă argheziană nici cu referire la temporalitate nu poate fi contestată. Autorul *Poeticii temporalității* remarcă și legătura dintre Arghezi și Berdiaev, care descifra semnificația ortodoxiei: „Mistica argheziană se apropie, în esența ei, de mistica ortodoxă, pentru care, afirmă Berdiaev în *Sensul istoriei* – «istoria nu este altceva decât o profundă acțiune reciprocă dintre eternitate și timp, o neîntreruptă invazie a eternității în timp»" [32, p. 110]. Este vorba de aceeași suprapunere în fața căreia ființa umană își afirmă fragilitatea, fiind aruncată în brațele disperării. Această stare a lucrurilor poate fi asociată temporalității afectelor din *Ființă și timp* a lui Martin Heidegger [95], reprezentate cel mai complex în sentimentul angoasei la baza căruia stă o nedefinire dezesperantă. Temporalitatea disperării argheziene însă își găsește la D. Chioaru o asemănare mai exactă cu teoria lui Kierkegaard: „Substanța eului arghezian devine această *disperare* definită de Kierkegaard, în *Tratat despre disperare*, drept *sinteza dintre finit și infinit*. Continuând a privi existența prin categoriile expuse de Kierkegaard în altă carte, *Stadii pe drumul vieții*, remarcăm la Arghezi oscilația permanentă între cele trei stadii: estetic, etic și religios. Destinul său s-a împlinit în stadiul estetic, în care se reflectă însă ca intersectare dramatică între conștiința temporalității și conștiința eternității și celelalte două stadii" [32, p. 113]. Timpul psalmilor apare ca indiciu cauzal al impedimentului între om și divinitate. Împotriva imanenței acestora psalmistul încearcă umanizarea relației dintre om și divinitate.

Printr-o *arheologie a timpului*, „căutarea lui Dumnezeu devine, în cele din urmă pentru Arghezi, o căutare a eternității în timp". Se pare că sensul acestui melanj temporal este însăși valoarea umană / demnitatea omului în aventura (/ rea) cunoașterii întru depășirea condiției de ratare pe care o implică profanul.

1.2.6. Lucian Blaga. Curgerea ființei într-un spațiu matricial

La Blaga, universul liric se constituie în baza posibilităților de revelare a *misterului* identificat cu eternitatea, de aici luând naștere cunoașterea poetică blagiană esențial temporală. În dimensiunile ei cele mai variate – istorică, metafizică etc. –, temporalitatea este valorificată la Blaga printr-o viziune de o coerență și o viabilitate evidente: „Deși dat în întregime de veșnicie, misterul se revelează cunoașterii umane în timp. Această relație temporală provoacă «criza» obiectului cunoașterii care – scrie Blaga – suferă o despicare în două, într-o parte care se *arată* și într-o parte care se *ascunde,* prin ceea ce obiectul își pierde echilibrul interior" [32, p. 138]. Perspectiva conciliantă a cunoașterii luciferice însă echilibrează atitudinea eului liric, care, tocmai prin necunoașterea în totalitate a misterului (altfel acesta ar fi distrus), este deținătorul lui printr-un act de posesie bazat pe aderență ontologică. *Eternitatea devine intrinsecă efemerității,* iar eul poetic este o dovadă conștientă și „demnă" a acestei coeziuni indestructibile... „Atâta liniște-i în jur de-mi pare că aud / cum se izbesc de geamuri razele de lună" (*Liniște*).

Căderea în timp la Blaga este cu desăvârșire altceva decât căderea în timp la Arghezi sau Bacovia, când aceasta însemna căderea în inerția destrămării și a pierderii definitive a ființei originare. „Căderea în timp ca trecere prin orizontul misterului nu înseamnă degradarea ființei originare, ci sporirea ei. Gândirea filozofică și poetică a lui Blaga schimbă sensul conceptului de cădere în timp, circular în orfismul elen și linear în creștinism, adoptând o poziție cu particularități gnostice originale prin sinteza celor două viziuni asupra existenței în care trecerea este figurată pe o linie frântă. Această linie frântă se găsește și în configurația orizontului spațial românesc ca infinită succesiune *deal – vale*" [32, p. 145].

Se știe foarte bine că „apa care curge figurează irevocabilul. (...) Apa este epifania urgiei timpului, e clepsidra definitivă. Această devenire e încărcată de spaimă, e însăși expresia groazei" [Eliade *apud* 72, p. 117]. Interesantă este consemnarea concepției temporale din poemul *Heraclit lângă lac,* în care curgerea este înlocuită cu *caracterul static al lumii,* singurul ritm de viață și sens constituindu-l ființa care se propagă în cercuri concentrice în lucruri.

O nouă ipostază a temporalității blagiene este *timpul somnului* care reprezintă tipologia *timpului-fluviu*, un timp circular, mitic, reversibil, timp regenerator și echilibrat, care întregește concepția temporală blagiană, în poezie definind identitatea tragică a eului poetic aflat între eternitate și istorie în orizontul misterului. În poemul *Cântecul somnului*, curgerea morții ca integrare într-un timp imemorial este inefabilă: „Plăcut e somnul lângă o apă ce curge, / lângă apa care vede totul, dar amintiri nu are. / Plăcut e somnul în care / uiți de tine ca de-un cuvânt. / Somnul e umbra pe care / viitorul nostru mormânt / peste noi o aruncă, în spațiul mut. / Plăcut e somnul, plăcut".

Criticul literar de la Iași Lăcrămioara Petrescu, în lucrarea *Naturi lirice*, subsumează formele poetice ale ideii timpului la Blaga (cap. *Lucian Blaga: metaforele temporalității*), evidențiind imagini precum: „căderea de apă", „ceas de cumpănă", „fluviul Infernului", „apele negre", „albinele morții", „zumzete de roi", „trenul morților", Arheonul, „pasărea bolnavă", „cocorii", specifice ultimei perioade de creație (*La cumpăna apelor*, *În marea trecere*), dar și cele ale timpului originar armonic al *Poemelor luminii*, ținând de copilărie, sat, care se prelungesc direct în mit [143].

Modelul blagian de temporalitate poetică ce determină aderența eului la universul ideilor prin elementaritate, prin vârsta copilăriei ca vârstă primordială a individului, prin sat ca loc central al revelării misterului și a eternității etc., a generat o reflectare nealterată în poezia lui Grigore Vieru din spațiul basarabean. Deși maternitatea, copilăria și etnicitatea (natura campestră, panteistică a sufletului românesc) au fost cultivate de generații la rând de scriitori basarabeni, în registre variate – Ion Vatamanu, Dumitru Matcovschi, Petru Zadnipru, Anatol Codru, Victor Teleucă, Ion Hadârcă, Nicolae Dabija, Vladimir Beșleagă, Vasile Vasilache ș.a. – la poeții șaizeciști Grigore Vieru și Anatol Codru, dimensiunea misterului, a tainei, proliferată constant, pe termen lung, a adâncit mai mult reverberațiile blagiene (lui Grigore Vieru îi apare în 1983 un volum cu titlul profund blagian *Taina care mă apără*). Fascinația vieții, a deschiderii, cultivată în special de generația șaizeci, a evoluat în chip blagian la poeții generației șaptezeci până la starea de grație. Despre elogiul valorilor simple la poeții basarabeni, care se pretează plasării sub semnul blagianismului, au scris în special Mihai Cimpoi, în *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia* [36], dar și altele, Andrei Țurcanu, în eseul *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate* [172], Ana Bantoș, în

Dinamica sacrului în poezia din Basarabia [10], în *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică* [9] ș.a.

1.2.7. Ion Barbu. Irizările geometrice ale atemporalității

Natura poetică duală a lui Ion Barbu denotă o concepție temporală antitetică, cele două extreme însă nu alcătuiesc o discrepanță de viziune, ci se succed în funcție de etapele evolutive la care se afla poetul. Vorbim în cazul poeziei barbiene de, mai întâi, un *timp dezumanizat*, generat de „arcadele castelului de gheață al gândirii abstracte", în care a sălășluit la începuturi poezia lui Barbu, pentru a se transmuta apoi „în misterul caldului pământ de miazăzi" (D. Chioaru), unde va cunoaște voluptatea senzorială sublimată în muzică. Astfel, transferul concepției lirice din zona apolinicului către dionisiac se manifestă printr-un înalt grad de *reumanizare a timpului imaginar poetic*. „Umanizarea se asociază sfârtecării tragice a lui Dionysos / Orfeu în ritmul temporal-muzical care „vibrează în lumi nenumărate." Barbu concepe timpul umanizat ca un acord muzical dintre planul etern-eleat al gândirii și planul temporal-heracliteic al simțirii" [32, p. 169]. Din jocurile trigonometrice ale celor trei aspecte temporale – trecutul, prezentul și viitorul – pe axa totalizantă a eternității se desprinde *concepția timpului mobil* care descătușează viziunea poetică barbiană de ideea supunerii temporale a existenței. Marca identificatoare a poeticului barbian o constituie *mrejele „jocului secund"* din care iradiază *atemporalitatea*. Ca și în urma reducției fenomenologice a lui Husserl, susține Dumitru Chioaru, când rămâne *cogito*-ul ca meta-obiect al lumii fenomenale, în cazul poeziei lui Ion Barbu, jocul secund sublimează obiectul contingent al cunoașterii până la starea de cristalizare proprie unui obiect geometric. Concepția numerică raportată la timpul poetic al lui I. Barbu este evidentă, timpul secund și increatul constituind repere matematice revelatoare. În acest sens Mircea Muthu, în *Făt frumos și „vremea uitată"*, face o importantă remarcă istorico-literară, considerând episodul prenatal al lui Făt-Frumos (din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) unul originar: „Cred că (...) – anticipându-l pe Ion Barbu din *Oul dogmatic* sau pe Brâncuși cu *Oul și Țestoasa* – pruncul, deocamdată nenăscut, este prima ipostază a increatului din cultura noastră" [134, p. 25].

Timpul reflexiv, caracterizat prin mobilitate, se aliază unui *timp circular* (roata, spirala, soarele), marcat de ritmul ciclic al timpului naturii. Con-

cepția temporală a poeziei lui Barbu are, după D. Chioaru, un precedent: „Orfeu solar, Ion Barbu este, alături de Macedonski, poetul român pentru care timpul nu înseamnă *cădere*, ci calea desăvârșirii intelectuale. Purificarea în cântec a conținuturilor empirice și intelectuale ale cunoașterii devine o *alchimie progresivă* a temporalității terestre în durată solară, unde formele existenței sunt salvate de la corupție și regenerate" [32, p. 186]. Timpul la Ion Barbu nu este numai obiect al reflecției meditative, dar devine și obiect al reflecției figurative prin geometrizare spațială. O înrâurire certă a poeziei barbiene se regăsește în special la poetul *ch-ăuian* (chișinăuian) Emilian Galaicu-Păun, în poezia căruia balastul temporal, prozastic, devine materie care provoacă intelectul ce re-simbolizează lucrurile într-o manieră voit ermetică. Fără a vorbi de o influență directă a lui Barbu, se pare că *abia tangibilul* optzeciștilor basarabeni nu este altceva decât o încercare de re-inventare a *jocului secund* – într-o formulă care pune în valoare o treaptă secundă a sensibilității estetice și intelectuale –, reflectată în creațiile lui Grigore Chiper, Nicolae Popa, Vasile Gârneț, Teo Chiriac, Eugen Cioclea ș.a.

1.2.8. Nichita Stănescu și poetica negației timpului

La Nichita Stănescu, anume din necesitatea sfâșierii timpului care falsifică percepția lumii, degradând ființa, se produce invenția necuvintelor, dar și din preocuparea de a găsi expresivitatea autentică a unei cunoașteri individuale, poetice. *Raportul temporal desfășurare – instantaneu* stă la baza alcătuirii poemului, Stănescu angajându-se în restituirea trăirii spontane, care se pierde din rostirea, prin natură îndelungată, a cuvântului. Totuși *poetica necuvintelor* atrage o ușoară polemică: Theodor Codreanu [52] remarcă faptul că Stănescu, înțelegând modernitatea cuvântului poetic în sens barbian, evadează în zona *necuvintelor* vagi, iar Chioaru, pornind de la afirmațiile lui Stănescu despre raportul sentiment – poezie, încearcă să-i înlăture poetului masca modernă „conform căreia poezia are ca fundament limbajul". O discuție care se justifică prin dicotomia normă – abatere în cadrul oricărui proces de creație. Dincolo de acestea, preocuparea eternă a lui Stănescu pentru expresie anulează opinia că problema limbajului i-a fost străină. Deci dincolo de teoretizările poetului, lucrurile reies atât de evident unele din altele, încât este greu să estimăm la Stănescu, din perspectiva poeziei, proporțiile de substanță poetică a sentimentului și a limbajului... Analizând însă factura poetică stănesciană, concepția

de consumare a unui text poetic și tipologia relațiilor dintre elementele care alcătuiesc limbajul operei lui Stănescu, poetul nu-și prea confirmă apartenența romantică. N. Stănescu este prea departe, în înțelegerea poeziei, de romantism. El nu elogiază dragostea ca pe un impuls idilizant, de exemplu, ci exprimă acest sentiment uzând de sugestivitatea unei optici inedite asupra unei lumi „vechi" în noile condiții, metamorfozante, ale trăirii emotive. Astfel, sentimentul la care face referință Stănescu se află, de fapt, în raport direct cu percepția / concepția / viziunea ca mobil al expresiei. Un argument din imediata vecinătate a acestei idei este chiar titlul binecunoscutei plachete de versuri *O viziune a sentimentelor*. Limbajul lui Nichita Stănescu tinde să rețină instantaneul trăirii. Am vorbi în acest context de o *atemporalizare a limbajului* prin *poetica instantaneului* la care, de altfel, revine D. Chioaru în mod oportun.

Autorul *Poeticii temporalității* identifică la Stănescu un timp *bidirecțional*: ca factor care se îndreaptă spre *degradarea ființei* și o *şansă* sau un *drept de cunoaștere* (dreptul la timp) a ei prin *negare şi celebrarea increatului*. „Dreptul la timp înseamnă o cucerire a umanității care introduce în orizontul existenței tristețea cunoașterii metafizice a ființei doar ca increat: «Tristețea mea aude nenăscuții câini / pe nenăscuții oameni cum îi latră», chiar și trupul care, în viitor, devine cadavru este negația increatului: «Există numai trupul meu înlemnit / ultimul / de bătrân, de piatră». Prin urmare, ființa nu este creată în timp, căci *creat este numai timpul,* ci rămâne în esența ei increată și atemporală. Între ontologic și fiziologic se află, întotdeauna, un interval de timp, trăit psihologic, dar negat prin moarte, ca o trecere de la aparență la esență. Experiența orfică a lui Nichita Stănescu este, ca și poezia ermetică a lui Ion Barbu cu care are multe afinități, o celebrare a increatului" [32, p. 197], explică exegetul.

Dumitru Chioaru delimitează în cadrul liricii stănesciene două categorii distincte ale temporalității, reperând două extreme sau „vârfuri ale creației lui Nichita Stănescu" – *11 elegii* și *Necuvintele*. Acestea sunt reprezentate de două atitudini / senzații poetice: privirea și foamea. Privirea din *11 elegii* semnifică contemplarea, prezența subiectului, ubicuitatea și, în definitiv, *acceptarea duratei*. Foamea din *Necuvintele,* generată de ideea omului-fantă (ca absență prin care istoria se realizează ca proiect divin), marchează o *criză a timpului* cu mobilul imperfecțiunii ontologice a vieții: „Foamea și-a făcut patul / în existența mea" (*Căderea oamenilor pe*

pământ). *Atemporalitatea necuvintelor,* în căutarea cărora se află poetul, constă în abolirea limitei dintre subiect și obiect: „Nu se știe dacă între ochiul lui și ochiul lucrurilor există vreun spațiu pentru vedere". Deci mutațiile semantice în cadrul configurării imaginii poetice stănesciene creează o lipsă a determinării temporale a lucrurilor, întrerupând legătura de succesiune temporală și, în definitiv, anulând temporalitatea și construind ființa prin pure reprezentări semantice. Poetica negației din *Necuvintele* lui Stănescu indică și negația timpului, afirmând ființa.

Legăturile cu mediul literar din Basarabia postbelică ale poetului Nichita Stănescu au alimentat în mod inevitabil inspirația poeților din spațiul pruto-nistrean, prin cultivarea anumitor simboluri comune, spre exemplu, piatra din creația lui Anatol Codru (antologia de poeme *Piatra de citire* din care se desprind versuri precum „am fost piatră și-a durut" sau titluri de plachete precum *Piatra înșine*), desemnând eternitatea sedimentată a trecutului istoric substanțial (cf. „expresia timpului însuși, a stratificării adânci temporale", Mihai Cimpoi [*apud* 55, p. 276]), sau copacul, un simbol aproape general. Influența lui Nichita Stănescu o invocă astfel poetul Arcadie Suceveanu în eseul *Nichita Stănescu și avatarurile poeziei basarabene* din volumul *Emisferele de Magdeburg*: „Iarba celestă a acestei poezii își scutura în noi sămânța nebună", remarcând că „Universul nostru tradiționalist s-a spart, lăsându-se invadat de stări și senzații noi, ciudate, nemaiîntâlnite, de obiecte de altă origine, de materii osmotice, restructurate, de unghiuri și planuri răsturnate, de regnuri amestecate și paradoxuri silogistice: sori albi, aer lichid, sfere de vid, cuvinte lungi sticloase, văzul mâinilor, auzul ochilor, sculpturi de aer (...)" [165, p. 42].

Subsumând figurile paradigmatice ale poeziei românești, se impune o paralelă inevitabilă a acestora cu zona literară a „sintagmei" pruto-nistrene. În *Complexul Bacovia*, Theodor Codreanu remarcă faptul că „eforturile" poeților basarabeni se fundamentează indiscutabil pe modelele paradigmatice românești, pentru a ieși din „marasmul proletcultist, dar și din primejdia mortală a dispariției românității estice", considerându-l, ca și Mihai Cimpoi, pe Aureliu Busuioc „un întârziat simbolist cu un ceremonial hieratic și ușor histrionic pe cunoscuta linie Macedonski – Minulescu" [36, 182]. Criticul de la Huși îl etichetează pe Grigore Vieru drept „poet perfect asimilat generației lui Nichita Stănescu", care „excelează printr-o rafinată simplitate a expresiei, ieșind parcă din poe-

zia folclorică și eminesciană" [50, p. 540], pe Liviu Damian – autorul unei poezii „de cunoaștere și rigoare «platoniciană», cu un profund sentiment al destinului", „într-o lirică de model baladesc". „Justițiară", în spiritul lui Goga, este poezia lui Dumitru Matcovschi, „un antibacovianism prin recul este *poezia pietrei* lui Anatol Codru", „orfică de limpezimi siderale, cu infuziuni neoromantice" este cea a lui Nicolae Dabija" [50, p. 540]. În general însă, se distinge o zodie *saturniană* reprezentată de axa Eminescu – Bacovia – Blaga (din *La cumpăna apelor*), sub care se plasează cea mai mare parte a liricii basarabene exprimând starea damnării, a deposedării, un timp malefic al durerilor și încercărilor grele ale vieții. *Lacustra* bacoviană are chiar un echivalent răsturnat – al microcosmosului dezintegrat – revelatoriu în Basarabia, semnat de Anatol Codru: „Parcă-ar fi că-ntr-una plouă / Parcă-ar fi că se răzbună / Plâns cu lacrimă străbună / Peste Molovata Nouă // S-a spart cerul pe din două / Rupt e Nistrul, valu-n spume / Și de mult ce-am plâns în lume / Cresc ghețarii pe Moldova" [55, p. 92]. Substratul etnic, istoric al neamului românesc, fie și în formulă periferică, salvează ființa de vid și dizolvare, solidificarea fiind evidentă. Invers bacoviană este și *Acuarelă în alb* a lui Anatol Codru, ninsoarea nu mai e cădere din timp, ci recuperarea unui timp al candorii sensibile: „Ninge din rai cu-adolescente" [55, p. 170].

*

Despre un al optulea model temporal se poate vorbi în postmodernism, acesta fiind desemnat de o noțiune împărtășită de criticii fenomenului: *poezia cotidianului* sau a *realului cotidian*, cum o numește Mihail Vakulovski, în care o pregnanță a viziunii înregistrează prezentul discursiv poetic: „Pentru scriitorii poeziei realului cotidian prezentul e mult mai important decât trecutul sau viitorul, acești poeți putând să exclame, odată cu Henry Miller: «Mă doare-n cot de ce e în urma mea sau în fața mea. Prezentu-mi ajunge. Zi de zi. Astăzi. Le bel aujourd'hui!» (*Tropicul cancerului*, Editura EST, București, 1997)" [176, p. 36]. Situarea expresă în prezent, expunerea frontală a ființei poetice este o provocare în fața căreia fiecare (poet) se salvează pe cont propriu. Vom vedea în studiile de caz care urmează, fără a ne opri mai mult la acest al optulea model temporal, cum se produce impactul dintre energia individuală și orizontul banal.

1.3.

Concluzii

Ca repere de fixare a imaginarului literar, timpul și spațiul au suscitat interesul esteților și criticilor literari în mod deosebit, cristalizându-se în domeniul prozei inițial în conceptul de *cronotop*, pentru a genera problematici complexe induse de noțiunile de temporalitate și spațialitate. Din perspectiva unei abordări orfice inerente, temporalitatea poetică, determinată de o conștiință a curgerii, a cunoscut variate forme în operele clasicilor români pe care le-am numit modele paradigmatice. Acestea instituie viziuni aparte, care fundamentează rațiunea de a fi a unei literaturi și sunt cel puțin șapte la număr: Eminescu, Macedonski, Bacovia, Arghezi, Blaga, Barbu, Stănescu.

La Eminescu, critica a receptat, spre exemplu, o conștiință a *prezentului etern* ca *timp orbital* (George Popa), a *timpului pur* (Rosa del Conte), a unei dualități temporale simetrice – *timp echinoxial* și *timp solstițial* (Ioana Em. Petrescu), a *timpului oprit întru reversibilitate* (Dan C. Mihăilescu), a unui *timp axiologic / gnostic*, dar și a unei *căderi în timp* (Dumitru Chioaru) etc. Problema timpului din poezia lui Macedonski s-a configurat sub forma dinamicii extazului ca *timp ascensional* sau ca *timp spiritualizat extatic* (Dumitru Chioaru). Timpul bacovian este revelat preponderent de *cronicizarea obsesiilor*, de amenințarea *sfârșitului*, de *târziu*, drept unică realitate temporală (V. Fanache) sau de paradoxalele *căderi în* (vara) și *din* (iarna) *timp*, substanța poetică bacoviană găsindu-și reprezentarea în timpul *inerțial al disoluției*. Eul poetic arghezian, asumându-și experiența unei *arheologii a timpului*, o masă statică și vâscoasă, constituie o mărturie a unei *conștiințe tragice a temporalității*, ca obstacol între profan și sacru (Dumitru Chioaru). Curgerea blagiană, determinată de o cădere în timp a ființei, opusă celei bacoviene, produce revelația dualității lumii, marcate de o coeziune indestructibilă, în care eternitatea este intrinsecă efemerității (*idem*). Creația lui Ion Barbu dezvăluie concepția unui timp dezumanizat și reumanizat, geometrizarea timpului prin circularizare iradiind eternitatea. Nichita Stănescu este autorul unei poetici conectoare între timpul în desfășurare și instantaneu, decretând dreptul la timp ca pe o șansă a cunoașterii, dincolo de cauza degradării ființei, și, în fond, este poetul care oficiază în modul cel mai direct crezul negației timpului prin negația verbului și afirmarea ființei.

2
O REABORDARE A TEMPORALITĂȚII POETICE

2.1.
Către o remontare a viziunii

Cele șase modele paradigmatice ale timpului poetic românesc (dincolo de un model exemplar din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte,* după Mircea Muthu, „povestea singulară despre vlăstarul împărătesc drumețind spre «vremea uitată»” [134, p. 11]) pot genera, prin coerența poeticilor, pe de o parte, o interpretare în sensul rescrierii mitului orfic, un gest, în fond, inerent aproape oricărui act de interpretare critică (Alexandru Cistelecan), așa cum a reușit s-o facă Dumitru Chioaru, spre exemplu, după ce s-au configurat în critica literară imaginile multidimensionale ale creațiilor poeților amintiți, dar, pe de altă parte, temporalitatea se poate fructifica pe tărâmul literaturii și din perspectiva heideggeriană de timp ca sens al trăirii afective, aflată într-un raport strict cu poezia, ca o realitate unică și autentică a interiorității.

În pofida vastității subiectului abordat, în cele ce urmează vom încerca deci să fixăm într-o formulă mai mult sau mai puțin stabilă profilul extrem de mobil al temporalității din perspectiva fenomenului modernității (cuprinzând și postmodernismul, după Matei Călinescu), care prilejuiește o conexiune la concepția heideggeriană de *Dasein,* din *Ființă și timp* (*Sein und Zeit*), ca instanță situată *aici* și *acum,* desemnând, în cazul nostru, conștiința poetică prezentizată în limbaj printr-o imperativă situare afectivă.

Oportunitatea reabordării temporalității în literatură trebuie să se bazeze pe relația sugestivă ce se instituie între creația poetică și realitatea

contextuală. Una dintre numeroasele definiții ale operei poetice care-și păstrează valabilitatea vizează anume această latură. Este vorba de cea a lui Ștefan Augustin Doinaș, un teoretician al poeziei care depășește în gândire tradiționalismul literar în care se înscrie ca poet prin resurecția baladei: „Înainte de a fi întrebare sau răspuns – mai bine zis, acel complex inextricabil afirmativ-interogativ, care-i constituie fizionomia aparte – poezia e un ordin: o somație adresată realului. Numind lucrurile din jurul său, poetul le face să apară să se impună ca *prezență*" [67, p. 7]. Această definiție ne determină, pe de o parte, să relaționăm concepția comună („reală") a timpului cu timpul din textul literar, iar pe de altă parte, să analizăm modalitatea în care acesta devine timp literar, felul în care se produce această „somație adresată realului". Pentru că simpla privire dinspre postmodernism a temporalității literare îi schimbă acesteia din urmă imaginea din care trebuie să reținem în mod special imperativul *prezentului*.

Dacă raportăm această teorie, a construcției în text a realului prin ordonarea specifică și estetizarea lui, la cea a esteticii postmodernismului în care realul devine artă și nu arta este luată drept realitate trăită – or, „Lumea ca Text a absorbit total Textul ca Lume" [162] –, atunci întreaga scară a valorilor imaginarului și realului suportă o serie de mutații vizibile. Astfel, un titlu al lui Ihab Hassan din 1992 devine cât se poate de relevant în acest sens: *Sfâșierea lui Orfeu*. Vom vorbi în acest caz nu tocmai de o evoluție treptată, lentă, ci de o ruptură – or, toate curentele au apărut și s-au impus printr-o reacție la trecut, în acest mod având loc schimbările de optică. Iar dimensiunea cea mai vizibilă care înregistrează dinamica gândirii umanității este conștiința timpului, pornind de la premisa că aceasta este o valoare abstractă care admite diverse interpretări în funcție de tipurile de mentalitate și condițiile existențiale în care se formează un artist, creând în mod direct un raport cu gestul creației. Pe aceeași undă cu fraza Monicăi Spiridon, „Lumea ca Text a absorbit total Textul ca Lume", se situează și afirmația lui Matei Călinescu accentuând relevanța problemei temporalității pliată în mod firesc pe estetica modernității: „Pentru artistul modern, trecutul imită prezentul și nu prezentul trecutul" [27, p. 15]. Pentru că, explică N. Manolescu, „poezia nu se poate salva de sterilitate decât uitându-se pe sine și revenind la lume" [125]. Este, în fond, o afirmație în spirit coșerian despre primatul poeziei în comunicarea umană. Astfel, recursul la elementaritate are mai întâi o miză estetică. Prin urmare, o repoziționare în prezent prin

rostirea poetică înseamnă, oricât ar părea de paradoxal, o reabilitare a esenței metaforice a limbajului.

Una dintre cărțile de autoritate din domeniul postmodernismului literar (și cultural) ale autorilor români, *Cinci fețe ale modernității,* de Matei Călinescu, focalizează mutațiile culturale din modernitate, punând accentele necesare pe temporalitate, aspect ce nu lipsește mai ales din bucățile de sinteză despre cultura modernității și care constituie segmentul ce înregistrează cu limpezime direcția acestor schimbări de paradigmă estetico-literară: „Odată cu abolirea autorității estetice tradiționale, temporalitatea, schimbarea și conștiința de sine a prezentului tind să devină din ce în ce mai mult surse de valoare în ceea ce Lionel Trilling a numit odată, cu o sintagmă fericită, «cultura antagonică» a modernismului" [27, p. 16]. Pentru Matei Călinescu modernitatea este concepută într-un sens larg, cuprinzând cele cinci modele fundamentale: *modernitatea, avangarda, decadența, kitsch*-ul, *postmodernismul.* Acestea, luate la un loc, reprezintă atitudini privind mai ales concepția față de timp izvorâtă din alăturările antagonice din care reiese nu neapărat o respingere oarbă a învechitului, cât respingerea atitudinii predecesorilor manifestând o credință nedeviată în canon. Poziția antagonică privește mai mult o contradicție a încorsetării într-un timp canonizat, tendință care se cristalizează mai mult în postmodernism, pentru că primele manifestări ale modernității ca schimbare a canonului literar au fost percepute mai mult ca acțiune de anulare și desființare a culturii tradiționale, ceea ce constituie o constatare abuzivă. În această privință lucrurile devin mai clare în postmodernism, direcție care atinge mai mult decât altele totalitatea sferelor culturale.

Cercetătoarea Linda Hutcheon elaborează, în a doua jumătate a secolului XX, două studii omologate care ar putea lansa o serie amplă prin continuitate: *Politica postmodernismului* [99] și *Poetica postmodernismului* [98], în care fundamentează principiile politicii culturale ce adună elemente de civilizație din timpuri și spații diferite, producându-se la nivel cultural o intersecție temporală nemaiîntâlnită, explicată prin abolirea istoricității. În acest sens Fukuyama scrie despre un concept-teză numit sugestiv „sfârșitul istoriei", iar Virgil Nemoianu remarcă jocul parodic cu istoria ca particularitate esențială a postmodernității, având în vedere virtualitățile de negație ale parodiei. Conștientizarea morții istoriei are un caracter anacronic *sui-generis,* pentru că domeniul literar, poetic, este anume punctul în care spațiul și timpul se îndepărtează ire-

versibil de cronicitatea literară, iar acesta din urmă devine sensul trăirii care marchează o realitate intra-temporală, traductibilă de fiecare dată în limbaje poetice individuale.

Rămâne să meditām dacă „ființa de hârtie" a lui Barthes și eul liric cu tendințe de metamorfozare nu pregătesc cumva apariția unui *eu virtualizat*, care se oferă prompt, nemediat, receptării – abolind legitățile timpului și ale spațiului –, dar care nu poate fi receptat decât fals, care creează impresia că își redă identitatea reală, dar care refuză pentru totdeauna certitudinea reprezentării. Vom vedea dacă predicțiunile lui Bogdan Ghiu despre sfârșitul criticii, ca urmare a „dispariției" artei, se vor adeveri în totalitate, deși unele țin deja de domeniul prezentului. Cert este că postmoderniștii, cu toate încercările lor de a „renova" paradigmatic, inclusiv la nivel de statut, poezia / literatura, prin a le pune față în față cu realitatea referențială, nu vor izbuti niciodată (în fond, nici nu intenționează) să reducă la neant modernismul literar care a „implantat" în cititor un organ special pentru artă. Așa încât orice referință inclusă în textul artistic cu scopul de a umbla serios la butoanele sensibilității poetice a lectorului va fi percepută totuși simbolic. Literatura nu se poate, în fond, dispensa (acum) de statutul său de „lume paralelă", chiar dacă provoacă tentația redefinirii prin lumea imediată; pericolul ei este însă altul, așa cum avertizează același Bogdan Ghiu, – riscă depersonalizarea tocmai prin fenomenul literaturizării realității. Într-o anumită măsură o reabordare a temporalității vizează chiar dezvăluirea a ceea ce vrea să ascundă eul virtualizat, fals, intuirea unui fond intrinsec al eului virtualizat din text, al cărui impuls ordonator este decisiv în configurarea sensului poetic.

În plus, la confluența acestor idei, reabordarea temporalității pe terenul literaturii din Basarabia capătă o necesitate evidentă, întrucât rupturile de corpul literaturii române integre au creat diferențe inerente pe traseul inovării generale, dar favorizând un teren specific al edificării literaturii, dincolo de ceea ce remarca Dan Mănucă, în studiul *Obsesiile regionaliste*, publicat în revista „Convorbiri literare", cu referire la raportul scris literar basarabean – scris literar românesc: „După proclamarea independenței (...) nu este dificil de prevăzut că lucrurile vor evolua către recuperarea elementelor caracteristice sistemului nostru românesc literar. Să precizez că am în vedere nu limba, ci modalitățile particulare de discurs literar" [130]. În postmodernismul basarabean, spre exemplu, ideea depersonalizării atrage în mod automat aproape și aspectul autoreflexivității discur-

sului în sensul în care acesta devine *subiect* liric. Pentru a ajunge în acest punct, criticul literar Ana Bantoș, în *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*, menționează câteva episoade istorico-literare ale evoluției problemei interiorității în literatura basarabeană. Cercetătoarea notează că în contextul ideologizării domeniului literar din proletcultism, în rândurile unor scriitori s-a desprins o atitudine de rezistență artistică prin valorificarea sacrului, a coordonatei folclorice și mai ales a interiorizării. În acest sens „în calitate de repere au fost conturate, tot mai distinctiv, motive lirice precum: graiul, mama, locul natal, izvorul, lacrima, piatra, teiul, Eminescu". Odată cu generația '80, care a însemnat o „schimbare a codurilor, nu a mijloacelor", decalajul dintre mijloacele de exprimare și lumea evenimențială interioară a eului intim a putut fi abolit de către poeții basarabeni, ca urmare a ecourilor ionesciene, iar „conflictul dintre lumea exterioară și lumea interioară – din anii '70 – trece – în anii '80-'90 – pe alt plan creator, între adevărul intim și rezistența cuvântului, însuși discursul fiind transformat în subiect liric" [9, p. 100]. Prin urmare, expresia artistică, inclusiv într-un context istoric determinat, se configurează printr-o potențare afectivă, iar prinzând viață – viața subiectului –, se temporalizează, acesta trăiește afectiv realitățile, instituind, în sens heideggerian, o axă a *ecstazelor temporale*. Această ultimă etapă indică, pe de o parte, un mecanism *metonimic*, lansat în critica literară și valabil încă, în care are loc un schimb de funcții și nume între *eul liric* și *text*, între *identitate* și *alteritate*, între *artă* și *realitate* etc. – după ce modernismul însemnase nașterea metaforei –, iar pe de altă parte – un proces invariabil *sinestezic*.

Așadar, textul ca identitate vie, chiar metonimizat, păstrează o invariabilă poetică, după cum ar fi numit-o Mikèl Dufrenne: *a priori* și anume existența unei *situări afective* (*Befindlichkeit*) reperată în limbaj, cu ajutorul căreia se accede la sensul conotat, poetic. După Heidegger, la care ne vom referi în continuare pentru o încercare de transfer conceptual și noționl, *ființa* (*Sein*), care se raportează la sine și reflectă o *dispoziție afectivă* (*Stimmung*) în ipostaza *ființării* (*Seiende*), nu poate fi explicată decât pe temei *temporal,* având în vedere *premergerea [în moarte]* a acesteia când vorbim de *ființă întru moarte* (*Sein zum Tode*). Conflictualitatea interioară în poezie reclamă deci o fixare a dinamicii temporalității poetice care, proiectată pe aria literaturii pruto-nistrene, pe de o parte, repereazā poziția operei literare în structura de ansamblu a literaturii române, pe de altă parte, își decretează individualitatea distinctă printr-o revelație „intimă" a esteticului.

2.2.

Perspectiva heideggeriană. Deschidere conceptuală în temeiul limbajului

Demersul nostru se orientează, pe alocuri tacit, pe anumite criterii care stau la baza perspectivei filozofice heideggeriene despre *ființă* și *timp* și această orientare este motivată de faptul că însuși autorul lucrării *Ființă și timp* (*Sein und Zeit*) a evadat, în virtutea totalității ființei, din filozofie în literatură, punând în lumină o relație de congruență între tipul de gândire comun și cel poetic, în sensul revelării *adevărului ființei*, iar, pe de altă parte, inițiativa aplicativă este decisiv impulsionată și încurajată de limbajul „natural" al operei heideggeriene, care ar anula din start orice tendenționism.

Prin lucrările sale, filozoful german instituie un nou stil lingvistic pe care gândirea universală nu doar că nu-l agrea, ci îl evita cu rigurozitate, păstrând o tradiție științifică a exprimării, ceea ce, într-o măsură considerabilă, a făcut ca filozofia să evolueze preponderent prin amplificări de viziuni și, într-o măsură mai mică, prin inovare. Pornind de la raportul inextricabil dintre limbă și gândire, pentru a da naștere unei noi viziuni filozofice despre ființă, Heidegger a recurs la un stil expresiv care și-a revendicat definitiv gândirea inedită. Prospețimea limbajului heideggerian a pus într-o lumină nouă și revelatorie întrebările esențiale privitoare la vechile probleme pentru care, aparent, existau soluții bine chibzuite și îndelung elaborate. Despre ființă, despre adevăr, despre timp și despre spațiu, despre moarte s-a reflectat fără încetare în toate timpurile. Însă felul în care erau până atunci elaborate întrebările despre aceste realități l-au determinat pe Heidegger să întrevadă paradoxuri ireconciliabile, mai întâi la nivel de exprimare, fapt care nu numai că împiedică apariția răspunsului, ci anulează însăși rațiunea întrebării, de a problematiza în mod obiectiv o situație. Absurdul întrebării *ce este ființa?* l-a făcut pe Heidegger să excludă tipologia definiției tradiționale din demersul său filozofic din simplul motiv că utilizarea verbului *a fi* pentru definiția ființei nu doar că este impropriu, dar împiedică orice reflecție pe marginea acesteia, *ce este ființa?* reprezentând o întrebare care înfundă fatalmente organul filozofic. Dacă *mărul este fruct* (și are toate

calitățile pe care le are sau nu are calitățile pe care nu le are), despre ființă nu putem gândi în același mod de o evidență doar aparentă. Astfel, întreaga lucrare *Ființă și timp*, scrisă doar pe un sfert, nu reprezintă decât o teză preliminară de elaborare a întrebării privitoare la ființă. „Scriind *Ființă și timp*, Heidegger a construit un discurs", afirmă Gabriel Liiceanu în prefața ediției românești a lucrării, pe care a tradus-o împreună cu Cătălin Cioabă. Tot acolo traducătorul lui Heidegger remarcă: „Pesemne că nicio carte de pe lume nu a fost scrisă într-un limbaj «natural» atât de riguros." [95, p. XV]. Recursul lui Heidegger la un *cod de gândire* era motivat de faptul că „tocmai limbajul tradițional al filozofiei (de la Descartes până la Kant și în continuare) construit în jurul binomului magic subiect – obiect, este cel care face posibilă gândirea *Dasein*-ului ca fapt-de-a-fi-în-lume, a transcendentalului și a temporalității" [95, p. XVI]. „Acest cod pe care Heidegger l-a alcătuit ca mod de expresie a gândirii sale a fost adesea numit, cu rea-voință, idiom sau jargon. E vorba într-adevăr de un «idiom», adică de un mod specific de exprimare, care ne trimite cu gândul la confecționarea unui vehicul adaptat la specificul unei călătorii. Excursia pe teritoriul lui «a fi» i-a impus lui Heidegger confecționarea unui vehicul. Cine va avea puterea să se îmbarce în el și să ia parte la călătoria pe care i-o propune Heidegger, cine va intra în acest cod și se va familiariza treptat cu el va sfârși prin a-i aprecia rigoarea și coerența. Nu este exclus ca la capătul călătoriei el să dobândească o limpezime a privirii de care îi va fi rușine că s-a putut lipsi până atunci." [95, p. XVI].

Unul dintre cei mai cunoscuți discipoli ai lui Martin Heidegger, Walter Biemel, spunea despre *Ființă și timp*: „O lucrare atât de neobișnuită, un limbaj atât de original trebuie mai întâi să li se fi părut stranii contemporanilor" [15, p. 37]. Pe de altă parte însă, W. Biemel remarcă: „Lectura lucrării nu este dificilă, *limbajul lui Heidegger este clar* (subl. n.), dacă ești dispus să-l asculți" [15, p. 37]. Afirmația lui Biemel că limbajul lui Heidegger este clar trebuie înțeleasă în sensul că fiecare cuvânt scris de gânditorul german solicită o înțelegere elementară și se dispensează de o tradiție a accepției termenilor de operare. Cu toate acestea, dificultatea lor de pătrundere este marcată de originalitatea gândirii autorului în voia căreia trebuie să se lase cititorul.

Constantin Noica spunea că unul dintre cele trei (cel puțin) merite ale lui Heidegger este de a restitui limbajului sensul originar, larg, de comuniune prin comunicare, adică o necesitate polivalentă a spiritului de in-

teracțiune, dincolo de relațiile mai mult sau mai puțin arbitrare pe care le instituie cuvântul între om și lucruri, în mod obișnuit. Pe lângă faptul că „într-o lume a *cunoștințelor*, el a știut să readucă înțelesurile, adică filozofia însăși" și să gândească dintr-o perspectivă a totalității esența ființei prin a păstra mereu posibilitatea interogării ca premisă a originarității – „De la Heidegger am învățat că întrebarea este «sfințenia» gândului și primul înțeles" [95, p. 11] –, filozoful german a conferit instrumentului de comunicare – limbii / limbajului – un statut ființial aparte, de o înaltă sofisticare, dar diferit de cibernetică – domeniu prin care „armonia prestabilită" se autonomizează oarecum față de „demiurgul-om". Cibernetica devine un limbaj universal care are la bază un principiu al „disoluției culturii", „amenințând cu disoluția spiritului", pe când readucerea filozofiei înseși la nivel de limbaj înseamnă tocmai o acțiune creatoare a spiritului: „Comuniunea și comunicarea (nu numai între oameni, în trecut, ci cu dobitoacele ori natura; nu numai între oameni, în viitor, ci și cu drăguțele de mașini, cum ar zice poporul, sau de obiecte cosmice) sunt cele care au generat, în definitiv, nevoia de comunicare și, astăzi, extraordinara ei extindere până la tendința de a deveni exclusivă" [95, p. 12].

Constantin Noica apreciază deci la gânditorul german acțiunea inversă la care a recurs în viziunea asupra limbajului decât cea în care cuvântul spune ceva intelectului, ci și spiritului și rațiunii, „îngăduind mai mult decât informație și înțelegere: subînțelesul, supraînțelesul, înțelesul și înțelegerea adevărată care au loc între subiecte și nu doar între subiect și obiecte, fie ele chiar oameni manevrați ca obiecte" [95, p. 13]. Întoarcerea heideggeriană la sensurile pierdute, după Noica, se soldează, pe bună dreptate, cu o redresare a fluxului spiritual dintre oameni, pentru a putea pune, în definitiv, o problemă filozofică. Or, „problema principală în filozofie este tocmai de a pune bine problema" [95, p. 15].

Faptul că Heidegger a fost mai ales un gânditor al limbajului este o certitudine, iar detaliul că *Ființă și timp* nu a putut fi încheiată deoarece limbajul existent de exprimare ajunsese să nu mai satisfacă imboldurile gândirii sale este unul tulburător și revelator, care măsoară proporțiile nelimitate ale unui proiect de restituire a originarității limbii, astfel încât condiția menținerii unui raport de corespundere între înțelegerea lingvistică originară și limba care a ajuns astăzi instrument comunicativ să fie în mod evident respectată.

Așadar, Heidegger s-a abătut de la obișnuitul limbaj științifico-filozofic, scriindu-și lucrările într-o limbă „naturală”, așa cum remarca Gabriel Liiceanu, însă limba naturală, folosită de gânditorul german din rațiuni de conservare a anumitor nuanțe semantice înlăturate în stilul științific, a suportat, la rândul ei, o modelare care să accentueze sensurile pierdute. Printre modalitățile de creare a cuvintelor-concepte Gabriel Liiceanu le menționează pe următoarele: a) denaturarea sensului unor cuvinte ale filozofiei tradiționale (*Dasein*, de pildă) sau a unor cuvinte obișnuite (*Bewandtnis*), b) substantivizarea prepozițiilor, conjuncțiilor și adverbelor și transformarea lor în concepte, c) recursul la etimologii și la sensuri pierdute sau ascunse, d) aglutinarea sensului prin crearea unor termeni-pachet și, dimpotrivă, crearea sensului prin segmentarea analitică a cuvântului, e) substantivizarea participiilor prezente sau trecute, f) crearea de noi termeni, g) deghizarea adjectivală a unui substantiv (*ekstatisch-horizontale Zeitlichkeit* nu înseamnă „temporalitate ecstatic-orizontală” – ceea ce nu spune nimic –, ci „temporalitate alcătuită din orizonturi ecstatice”) [95].

Analiza acestor termeni în accepție heideggeriană este binevenită pentru a găsi o reflecție a lor pe teren estetic, utilizând anumite realități filozofice care ar amplifica viziunea despre literatură.

2.2.1. *Ființă (Sein) / ființare (Seiende)*

Cel mai adesea se întâlnește în textul filozofic termenul de *ființă*, ca universalie a existenței, o instanță principială, iar dificultatea definirii acesteia a fost demonstrată îndeajuns. Cert este că termenul *ființă*, aflat în imposibilitatea definirii lui uzând de verbul *a fi*, se poate explica, fie și preliminar, astfel: „Ca să înțelegem ființa, noi transparentizăm o *ființare* (subl. n.) – pe cea care pune întrebări – în ființa sa” [15, p. 40]. Termenul de *ființare* va corespunde unei *ființe supuse devenirii* cu toate implicațiile acestei acțiuni pe o axă a variației de la autentic la neautentic.

Astfel, dacă întrebarea privitoare la sensul ființei este prezentată ca ontologie fundamentală (adică pornind de la cum trăiesc eu, cel care mă întreb despre ființă etc.), în textul poetic vom considera imaginarul liric o sumă de trăsături ontologice ale eului liric, care, prin ființarea estetică deci, va realiza o conexiune privilegiată, directă cu ființa. Constantin Noica, în *Sentimentul românesc al ființei*, relevă refuzul ființei fără fiin-

țare atunci când vorbește despre evadarea lui Făt-Frumos (din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*) în lumea ființei: „Dar nu era decât lumea ființei fără ființare. Ființa, viața, ca și moartea își cer întruchipări anumite pe temeiul unor determinații anumite, iar când acestea nu sunt anumite, adică nu mai au nume și devin anonime, ființa intră și ea în plictisul anonimatului". O intermediere însă între ființă și ființare Noica o instituie în conceptul de „arheu": „Ființa lucrurilor, însă, are nume: sunt «arheii» lor, de fiecare dată alții, întotdeauna aceiași ca model" [*apud* 134].

2.2.2. *Existențialii (Existenzialien)*

Dacă la Heidegger ființa devine ființare prin temporalizare, atunci în textul poetic vom iniția, conform unor principii ale devenirii impuse de universul estetic, o recuperare a ființei (a instanței arheale determinată de operă) în condițiile unei temporalități și a unei temporalizări privilegiate, adică mizând preponderent pe *starea de neascundere* a lucrurilor. Structurile fundamentale ale celui care pune întrebarea, numite de Heidegger *existențiali*, vor constitui, în fond, mijloacele artistice care asigură caracterul privilegiat al temporalității poetice aducând în starea de neascundere ființa într-un mod cât mai propriu de a fi. *Ființă* și *ființare* se vor traduce în analiza textului poetic prin criterii ale nivelului *paradigmatic* și respectiv *sintagmatic* al limbajului poetic, ființa desemnând ideea poetică în sine, în stare pură, ce conține un crez poetic, artistic, iar ființarea – o idee poetică în desfășurare contextuală.

2.2.3. *Dasein*-ul

Una dintre cele mai fructuoase creații lexicale (și conceptuale!) heideggeriene este *Dasein*, ca obiect al abordării ființei în direcție bipolară: ontologică și fenomenologică, în condițiile în care Walter Biemel remarca în cazul maestrului său că ontologia nu este posibilă decât ca fenomenologie. Compusul *Da-Sein* are sensul de fapt-de-a-fi-aici-ca-loc-de-deschidere și înlocuiește conceptele de om, subiect, conștiință, eu etc. Întrucât, așa cum constata același discipol al filozofului, „prin numele de *Dasein* se sugerează că omul este privit dintr-o perspectivă bine determinată ca fiind acela care este privilegiat prin relația sa cu ființa" [15, p. 45], este în plus o ființare în care ființa se poate raporta la

sine. Situarea temporală a *Dasein*-ului am reperat-o ca premisă pentru analiza situării afective (*Befindlichkeit*)a eului liric din textul poeziei. Compusul *Da-Sein* se mai înțelege și ca fapt-de-a-fi-în-lume, iar întrucât lumea nu este o determinare a *Dasein*-ului, ci o trăsătură a lui, lumea poetică trebuie considerată, imperativ și din start, interioară, ca inflexiune spirituală.

2.2.4. *Ecstaze (Ekstasen)*

Un alt termen care particularizează înțelegerea timpului în limitele căruia există *Dasein*-ul este *ecstaza*, în care grafia acestuia cu *cs* indică asupra contrariului staticului, dat fiind faptul că Heidegger a fructificat ideea timpului „ca formă" (C. Noica), deci ca *devenire* a *Dasein*-ului, astfel încât cele trei momente temporale (trecut, prezent, viitor) sunt *ecstaze temporale*, de fapt. Este imperativ faptul că nuanța de afect a termenului de ecstază se păstrează, de asemenea, și prin eufonismul asociativ cu românescul ortografiat în dicționarele limbii române ca extaz, varianta de traducere – ecstază –, generând un raport puternic cu situarea afectivă a *Dasein*-ului, una dinamizantă și decisivă deci pentru caracterizarea unei situări temporale a acestuia, ceea ce conduce spre explicarea felului în care timpul devine sens al ființei.

2.2.5. *Se-impersonal (Man)*

Impersonalul se – o substantivare a pronumelui reflexiv cu valoare impersonală ce indică un spațiu al posibilităților din care *Dasein*-ul alege calea către sine. Acesta este un *caracter mediu* (Walter Biemel) și marchează o sferă comună de acțiuni: se practică sportul, se merge pe jos, se spune etc. *Impersonalului se* îi corespunde un aspect temporal pe potrivă – *cotidianitatea* (*Alltäglichkeit*) – termen definindu-se prin modul de a fi pe care-l avem mai întâi și, de cele mai multe ori, respectiv care ne este specific nouă înșine, cu alte cuvinte: un *Dasein* mediu. În lumina cotidianității pot fi descrise toate tipurile de ființări și *Dasein* (de la autenticitate [*Eigentlichkeit*] la neautentic).

Interpretările alternărilor prezență – absență a eului liric au avut ca punct de plecare caracterul comun heideggerian pentru a vedea în ce măsură acesta rămâne un caracter comun în poezie și cum anume un

text poetic impersonal (marcat de absența eului etc.) se dovedește a fi o pură interioritate în care conturul sinelui dispare / se absoarbe în sine.

2.2.6. *Situarea afectivă (Befindlichkeit)*

Situarea afectivă este un mod de a reacționa cu lumea prin care *Dasein*-ul „este dat în propria răspundere". „Dispoziția stării afective constituie existențial starea de deschidere a *Dasein*-ului către lume" (M. Heidegger). Dacă în mod obișnuit, ca sens de dicționar, starea afectivă este o realitate interioară care definește un subiect, și nu pune în lumină o lume exterioară acestuia, W. Biemel explică faptul că la Heidegger „dispoziția nu este nicidecum un fenomen care se rezumă la subiect, ci o modalitate de a fi deschis prin care lumea îmi poate deveni accesibilă în cele mai diverse moduri – ca amenințătoare, ca îmbucurătoare, ca plăcută, ca emoționantă etc." [15, p. 62]. Situarea afectivă se produce printr-o „mobilizare" pe o axă dinamic ascendentă de la *dispoziția afectivă* (*Stimmung*), elementară și generică, la *tonalitatea afectivă* (*Gestimmtheit*), care contextualizează situarea *Dasein*-ului, conferind o colorație sensibilă facticității (eului și lumii în care se mișcă acesta). Tonalitatea afectivă în structura căreia se produc anumite excese sau devieri ale intensității sensibile, redimensionând lumea aflată în conexiunea *Dasein*-ului, reflectă o realitate afectivă a *distoniei* (*Verstimmung*), care decretează în acest caz unicitatea situării afective a poeticului.

2.2.7. *Timp (Zeit)* și *temporalizare (Zeitigung)*

Timpul și *temporalizarea* din *Ființă și timp* transpar ca esențiale pentru întrebarea despre ființă încă de la începutul lucrării, dar acest fapt devine explicit atunci când, în lumina *stării de hotărâre* (*Entschlossenheit*) a *Dasein*-ului, ca un temei existențial, și a ideii de premergere (cf. *ființa întru moarte*), este proiectată propriu-zis ideea de timp printr-o analiză ontologică a temporalității și a modului în care se produce *temporalizarea* sub forma *ecstazelor* – „stărilor manifeste" (G. Liiceanu) – *temporale*: *trecut, prezent, viitor*. Starea de premergere, hotărâtoare pentru excursul temporal al ființei, plasează *viitorul* în zona nucleului temporalității originare, care se descifrează printr-o *venire a sinelui către sine*, adeverind existența ca posibilitate. Este vorba, la nivel de limbaj, de reînnoirea sensului lexical al verbului de derivare „a veni", care subliniază caracterul anti-static al tim-

pului. *Trecutul* este un timp care nu se epuizează, ci un timp fundamental, este o menținere a ceea ce a fost devenind *trecut esențial*, *viitorul* vine dinspre un *trecut esențial* și invers. În acest mod ființarea poate reflecta ființa. Iar *prezentul* este timpul întâlnirii și al situației în măsura în care *Dasein*-ul nu are doar starea de hotărâre (*Entschlossenheit*), ci și starea de aruncare (*Geworfenheit*) (de aruncare în timp), întâlnind prin acțiunea și gestualitatea revelatoare a interiorului ceea ce este prezent în lumea ambiantă.

Observând la Heidegger abolirea unui „timp gramatical", ordonat și convențional, G. Liiceanu fixează faptul că „trecutul încetează să fie «ceea ce nu mai e» (și devine ceea ce este venind din urma mea), viitorul încetează să fie «ceea ce încă nu e» (și devine ceea ce este venind dinaintea mea), iar trecutul nu mai e instantaneitatea disparentă (și devine câmpul unei «situații», «norul electronic» pe care-l port cu mine ca nimb al acțiunii generate de fiecare hotărâre a mea). *Dasein*-ul nu mai este – precum în schema temporală tradițională – prezent, ci îngemănare permanentă a ecstazelor timpului având ca principiu dinamic viitorul" [95, p. 625]. Iar ca o afirmație concluzivă, același Liiceanu scrie în *Excurs asupra câtorva termeni heideggerieni*: „Fiind expresia temporară a grijii, fiind intim legat de constituția de ființă a *Dasein*-ului, timpul își pierde alura de eternitate monotonă care curge «peste lucruri și oameni», către un viitor nedeterminat. Temporalitatea originară este *finitudine* existențială, finitudine a vieții modelată în permanență de un sfârșit anticipat. E timpul prin care ne «săvârșim din viață» desăvârșindu-ne, e timpul care «închide», care ne de-finește, care dă contur putinței-de-a-fi" [95, p. 625].

Termenii heideggerieni vor fi reflectați pe parcursul acestei lucrări, conceptele filozofice adâncind viziunea critică asupra unor autori, opere, texte și contexte poetice concrete, și ne vor ajuta să descifrăm substraturile semnificațiilor poetice, așezându-le într-o albie ideatică semnificativă pentru esențialitatea cunoașterii poetice printr-un fond sensibil de ordin distinct.

În acest sens, pentru a ilustra conceptele filozofice heideggeriene în analiza literară, considerăm necesară în continuare o referire la *dispozițiile afective* ca *modalități temporale*, generate de *ecstazele temporale: trecut, prezent* și *viitor*. „Interpretarea temporală a *Dasein*-ului cotidian trebuie să pornească de la structurile prin care se constituie starea de deschidere. Acestea sunt: înțelegerea, situarea afectivă, căderea și discursul" [95, p. 334-335]. Deoarece vibrația sensibilă care domină instanța eului este

definitorie pentru configurarea universului liric în care se mișcă acesta, întrucât un întreg imaginar poetic ia naștere și formă în funcție de trăirea afectivă a eului, este revelatoare descifrarea originii ei temporale ca sens al ordonării respectivului imaginar și ca imperativ al deschiderii adevărului interior. Fiecare sentiment nu este exclusiv o calitate a eului, ci este o modalitate de desfășurare a timpului său și al lumii pe care o reflectă, prin urmare, vom pune în discuție cele mai importante stări afective, unele caracteristice și discursului poetic (cel puțin ca formă), care, deloc întâmplător, sunt și inerente fenomenologiei ființei.

2.3.

Temporalitatea heideggeriană a afectelor

Cum anume sunt analizate ca temporale stările afective pentru ca în cele din urmă timpul să devină sens al ființei? Citām din Heidegger: „Afirmând că «trăirile» vin și pleacă și că ele se petrec «în timp», n-am făcut decât o banală constatare. Desigur. Ba chiar am putea spune că ea este și una ontic-psihologică. Sarcina noastră este totuși să punem în lumină structura ontologică a tonalității afective (*Gestimmtheit* – n.n.) în constituirea ei existențial-temporală. Mai exact spus, nu poate fi vorba în primă instanță decât de a face vizibilă, pentru întâia oară acum, temporalitatea dispoziției afective în genere. Teza potrivit căreia «situarea afectivă se întemeiază primordial în trecutul esențial» înseamnă: caracterul existențial fundamental al dispoziției afective e o *readucere la*... Nu această readucere e cea care produce trecutul esențial, ci situarea afectivă e cea care face manifest de fiecare dată pentru analiza existențială câte un mod al trecutului esențial. De aceea, interpretarea temporală a situării afective nu își poate propune să deducă dispozițiile afective din temporalitate și să le transforme, anulându-le astfel, în pure fenomene ale temporalizării. Singurul lucru ce trebuie făcut este să aducem o dovadă că dispozițiile afective, în ceea ce «semnifică» ele la nivel existențial și în felul în care fac aceasta, *nu sunt posibile decât pe temeiul temporalității*" [95, p. 340-341].

Postulatul heideggerian că „dispozițiile afective, în ceea ce «semnifică» ele la nivel existențial și în felul în care fac aceasta, *nu sunt posibile decât pe temeiul temporalității* (subl. a.)" [95, p. 341] ne face să detaliem această constatare pentru a vedea felul în care aspectul temporal, care, deși la prima vedere nu poate avea vreo legătură cât de cât relevantă cu o trăire afectivă, devine tocmai suflul de esență ființială al acesteia: orice situare afectivă este o situare, în fond, temporală. Iar timpul, în cele trei ecstaze, acționează prin afectivitatea *Dasein*-ului. *Ființa întru moarte* (*Sein zum Tode*), anticiparea trecutului esențial etc., capătă reflectare în afectivitate.

Preluând aceste repere filozofice heideggeriene pe tărâmul criticii literare, vom opera cu o atenție sporită articularea distincției *cunoaștere*

comună – cunoaștere poetică a lumii, aceasta din urmă caracterizându-se tocmai prin unicitate și irepetabilitate, desființând mereu titlul generic al lucrurilor, ca ontologie corespunzătoare preponderent structurii unui *Dasein* privilegiat. Astfel, vom evidenția modul în care, în cazul poeticilor de autor, interpretarea temporală a afectelor, care în definitiv descrie dinamica reflecției lumii poetice în orizontul eului ca receptor prin recrearea acesteia, capătă sensuri inedite, demonstrând apanajul inepuizabil al jocului poeziei.

2.3.1. Temporalitatea fricii

Dacă fixăm ca termen de analiză starea afectivă de *frică*, dincolo de faptul că determină o situare într-un timp neautentic pentru că este ceva ce amenință ființa *Dasein*-ului, vom remarca explicația lui elementară că este o *așteptare a unui rău ce stă să vină*, adică un *malum futurum*. Această trăire, pe de o parte, subminează ființa *Dasein*-ului, după cum am afirmat deja, reducând totul la trecut, prin anularea existenței factuale, iar pe de altă parte, o fundamentează întru viitor, așa încât temeiul fricii este ceea ce va veni, mai exact, răul care va veni. În această privință, „sensul temporal primordial al fricii nu este oare viitorul și nicidecum trecutul? Este incontestabil că faptul de a-ți fi frică nu se «raportează» numai la «ceva din viitor», în sensul a ceva care sosește «în timp», ci însăși această raportare este orientată către viitor într-un sens temporal originar. Este evident că la constituirea existențial-temporală a fricii *ia parte* și o *expectativă*. Însă, într-o primă instanță, aceasta nu înseamnă decât că temporalitatea fricii este una *neautentică*. Faptul de a-ți fi frică de ceva este el oare doar o așteptare a unui amenințător ce stă să vină? Așteptarea a ceva amenințător ce stă să vină nu este încă frică, cu atât mai mult cu cât îi lipsește tocmai caracterul specific de dispoziție afectivă care este propriu fricii. Acesta constă în faptul că expectativa proprie fricii face ca amenințătorul să *re-vină* către putința factică de a fi la nivelul preocupării. Amenințătorul nu poate face obiectul expectativei și nu poate *reveni către* ființarea prezentă – amenințând astfel *Dasein*-ul, decât dacă acel ceva către care el revine este deja deschis în chip ecstatic. Faptul că expectativa cuprinsă de frică «se» înfricoșează vrea să însemne că faptul de a-ți fi frică de ceva este de fiecare dată un a-ți fi frică *pentru* ceva, iar tocmai în acestea toate rezidă caracterul de dispoziție afectivă și *de afect* al fricii. Sensul existențial-temporal al fricii se constituie

printr-o uitare de sine: ne retragem tulburați din fața propriei putințe factice de a fi, cea prin care faptul-de-a-fi-în-lume ce se simte amenințat se preocupă de ființarea-la-îndemână” [95, p. 341-342]. Uitarea, ca mod al trecutului esențial, este apoi pusă în raport cu frica, fiind vorba de o uitare de sine, are loc o confruntare cu prezentul, astfel, printr-o „reducere” a acestor timpuri, se naște percepția comună asupra fricii ca „sentiment de plăcere sau de neplăcere”. Suma acestor confruntări și intersecții de axe temporale alcătuiește temporalitatea fricii ca „o uitare prezentificatoare, aflată în expectativă”. În percepția literară a lumii, sentimentul fricii se definește de fiecare dată printr-o pregnanță a unei ecstaze temporale (trecutul, prezentul sau viitorul, acaparare a cotidianului sau expectativă).

În plan literar, la Eminescu, de exemplu, *frica* este etichetată de Mihai Cimpoi drept sentiment ascensional fundamental, care, devansând statutul unei stări efemere, generează spectacolul ființei: „E în acest sentiment, ca și în toate pasiunile ascensionale, întreg spectacolul (heideggerian) al ființei, în care voința (frica) de ceva determinant trece, așa cum observa Noica, în (frică) de nimic determinat.” [40, p. 36]. Nimicul constituie, astfel, răul despre a cărui legitimitate Camus afirmă că este un criteriu tragic, acest nimic legitimat întreține deci condiția tragediei absolute la Eminescu, iar „omul tragic eminescian trăiește din plin această trecere dialectică” [40, p. 36]. Se poate vorbi cu referire la opera eminesciană despre o expectativă în absolut, pentru că așteptarea este vidată de nimicul amenințător.

Tot în plan literar *frica* se poate traduce drept sentimentul care generează ideea de prezentificare și poate fi identificată, de exemplu, acolo unde sunt aduse în text lucruri aglomerate ce inundă spațiul intim și copleșesc într-un fel entitatea eului, prin care se creează o nouă conștiință a sinelui. În acest context, sinele este proiectat cel mai puțin prin el însuși. Aducem exemplul poemului *Lupul de cositor* al lui Traian T. Coșovei: „Sprijinit pe tonomatul burdușit de cuvinte / cu salopeta mânjită, cu cheia franceză și lampa de benzină / păream aruncat direct pe peron din drezină / în noaptea geroasă de fier de beton și din schele (...) / inima mea de mamifer de perfid de gigant / făcut din clei de oase, sfoară și din chibrituri (...)”. Deși această relatare descriptivă se referă la un sine prezent fără îndoială, lucrurile care îl prezentizează îi ocupă conștiința și, din acest motiv, dincolo de această suită de obiecte

imediate covârșitoare, i se divulgă o afectivitate gravă. Eul liric, în fond, se uită pe sine în adâncimea sa identitară și aduce în prezent ceea ce îi este la îndemână acolo unde este surprins de imediatul autoritar. Astfel, se poate vorbi despre sentimentul fricii ca sens al prezentului, explicat prin heideggeriana uitare prezentificatoare, fatală, care împiedică orice expectativă, fiind vorba de un prezent care anulează viitorul pentru că uită trecutul. Avem de a face cu un sentiment *apropriat* al înstrăinării, al despiritualizării, cu o frică de animalizare, pietrificare și metalizare. Același lucru demonstrează și placheta de versuri *Nichel* (1979) de același autor, din volumul *Ninsoarea electrică* [58]. Iată că timpul, care ar putea constitui un simplu accesoriu într-un poem, un detaliu decorativ (chiar fiind aproape absent la nivelul de suprafață al expresiei în acest exemplu, de altfel, pentru că imperfectul lui „păream" este prea puțin important în descifrarea semnificației de mai sus), nu apare ca instanță aleatorie a analizei literare, sau ca posibilitate opțională pentru interpretarea unui text liric, ci favorizează perspectiva accederii spre un sens mai adânc al poeziei, spre un strat de adâncime al limbajului și al construcției poetice în raport direct cu ideea de poezie ca realitate interioară, temporalitatea afectivă heideggeriană, constituind o pistă oportună pentru descifrarea universului interior / poetic.

2.3.2. Temporalitatea angoasei

O situare afectivă fundamentală pe care o caracterizează Heidegger ca sens al temporalizării cotidianității *Dasein*-ului este determinată de *angoasă*. În domeniul creației lirice, în general, acest sentiment desprins din poezie depășește limitele trasate mai mult sau mai puțin riguros de variatele tendințe și curente literare. Angoasa capătă o intensitate vădită mai ales în epoca modernă a *spleen*-ului, ca sentiment structural al eului liric, sub semnul căruia se ordonează celelalte componente care întregesc imaginarul poetic descendent din Baudelaire și Mallarmé. Între angoasă și frică se regăsesc unele punți de legătură: „Asemeni fricii, angoasa este determinată formal printr-un lucru în fața căruia survine angoasa și printr-un lucru pentru care ne angoasăm." [95, p. 342-343]. Deci niciuna dintre cele două trăiri nu se pot produce în afara unei motivații. Acest lucru nu le diferențiază.

Există însă o altă nuanță distinctivă. „Cu totul specific e faptul că lucrul în fața căruia survine angoasa nu este întâlnit ca ceva determinat,

aflat în sfera preocupării; amenințarea nu vine dinspre o ființare-la-îndemână (*Zuhandene* n.n.) sau dinspre una simplu-prezentă, ci, dimpotrivă, tocmai din faptul că nicio ființare-la-îndemână sau simplu-prezentă (*Vorhandene* n.n.) nu ne mai «spune», pur și simplu, nimic. Ființarea din lumea ambiantă încetează să mai aibă vreo menire funcțională. Lumea în care exist s-a scufundat în nesemnificativitate, iar lumea deschisă în schimb nu mai scoate la iveală decât o ființare care și-a pierdut menirea funcțională. Când spunem că nimicul lumii [...] e cel în fața căruia survine angoasa, aceasta nu înseamnă că prin angoasă facem experiența vreunei absențe a ființării-simplu-prezente intramundane. Această ființare este întâlnită, numai că ea este întâlnită tocmai pentru ca astfel să nu-i mai putem afla nicio *menire funcțională* și pentru ca ea să se poată arăta sub forma unui vid neîndurător" [95, p. 343]. Angoasa produce înțelegerea lumii (o înțelegere a inutilității), înțelegerea se produce ulterior trăirii angoasei, astfel, aceasta este o fundamentare a viitorului. Lucrul pentru care te angoasezi este prezent de la bun început, excluzându-se în acest caz orice expectativă. „Nu se constituie atunci angoasa printr-un viitor? Cu siguranță că da, însă nu prin cel neautentic, propriu expectativei." În cazul fricii este specifică uitarea prezentificatoare, iar în cazul angoasei e vorba de o reținere a prezentului în unitatea extazelor temporale; reținut fiind, el devine autentic ca clipă, devine un prezent existențial, unul care se înscrie și este păstrat ca atare în construcția sinelui. Este un prezent în care se implică eul, iar nu unul care îl exclude ca în cazul fricii.

Pentru a exemplifica interpretarea angoasei din perspectiva textului literar, am ales aproape aleatoriu un poem din George Bacovia, poet care instituie un larg spațiu al angoaselor. Titlul bacovian *În altar* nu conține nicio aluzie la acest sentiment, din contră, poate chiar pregăti o deschidere spre adevărul care salvează ființa, altarul fiind un simbol al absolutului religios, al absolutului raportat la om. Totuși versurile construiesc un sens contrar: „Stă fără noimă catedrala / Azi, într-un secol rafinat – / Doar de mai vin să delireze / Amanți cu suflet ruinat. // Și delirând, când corul curge / Se face gândul mai amar – / Ei vor o noapte de orgie / Pe canapeaua din altar..." [7]. Începutul poemului bacovian amintește izbitor de *Melancolia* lui Eminescu, ce divulgă și ea o conștiință a zădărniciei lucrurilor, dar eul eminescian traversează o trăire interioară ilustrată gradual, cu atenție, retoricul ei instituie o anumită etichetă de elevație, în timp ce la Bacovia scurtele

afirmații dezvăluie caracterul acut (aproape instinctual) al sentimentului de angoasă, în expresii potențate semantic precum, de exemplu, „noapte de orgie". Ideea pe care am invocat-o aici este confirmată și de titlul eminescian, melancolia sugerând un aspect mai echilibrat al peisajului interior. În poezia citată se deschide lumea în fața căreia eul liric, nereperabil gramatical (!) – de altfel, nu există niciun verb la persoana I singular, niciun pronume personal aflat la persoana I singular, – ni se prezintă *in absentia* totuși în plină intimitate spirituală prin conștiința lipsei sensului din lumea în care se mișcă. Potrivit perspectivei tradiționale gramaticale de la care pornește, de regulă, o analiză literară, acest poem ar putea fi interpretat totuși eronat, pentru că lipsa persoanei I gramaticale din text trădează absența eului liric în imaginea lumii pe care o închide poemul. Astfel, am spune, cu temei gramatical, că în poemul respectiv nu există eu liric, și poezia se consumă într-o descriere a lumii exterioare, în afara afectivității deci. Însă aceste elemente care alcătuiesc imaginarul poetic din fragmentul exemplificat (*catedrală, ruine, cor, canapea, altar, amanți*) sunt guvernate de o instanță care prezintă și *prezentifică* lucrurile din perspectiva ei, care percepe inutilitatea și lipsa sensului, sensibilă la degradarea și neantizarea sacrului.

Spre deosebire de sentimentul de frică ilustrat mai sus la Traian T. Coşovei prin aglomerarea de lucruri din prezentul sufocant pentru eul liric, a cărui conștiință repune în fapt cunoașterea sinelui pentru a se concentra asupra unui *malum futurum*, fiind accentuată ideea prezentului sub semnul urgenței și recuperând o retorică a viitorului dominat de surpriza dispariției lui, sentimentul angoasei din poezia bacoviană generează o conștiință care anulează definitiv și irevocabil expectativa, aduce viitorul în prezent, adică prezentifică datele lumii în finitudinea ei, care pot fi aflate întârziat, închizând astfel orice orizont. Viitorul își află reflectare în prezent (sensul destrămării, al degradării), astfel, angoasa devine sensul prezentului, dacă transferăm perspectiva heideggeriană invocată mai sus în domeniul literar. Pentru că viziunea poetică face din această aducere în prezent o epuizare a sensului viitorului și o închidere degradantă în stagnarea temporală, de aici, de fapt, derivând poetica plumbului, care, de altfel, nu acoperă ca expresivitate toate registrele bacoviene de creație (Bacovia ludic, ironic, nu doar grav, mortuar). Spre deosebire de modernismul bacovian, în postmodernism însă angoasa este depășită de un soi de acomodare în nonsens și mizerie.

2.3.3. Temporalitatea altor afecte (dezgustul, tristeţea, melancolia, disperarea, curiozitatea, speranţa)

Dezgustul, tristețea, melancolia, disperarea ar putea fi interpretate fenomenologic și temporal asemănător celor mai importante sentimente regăsite după criteriile și judecățile filozofului german și în straturile literare, ca situări temporale distincte – frica și angoasa, despre care am vorbit în paginile de mai sus, dar și *sentimentul curiozității*, care, psihologic vorbind, se întemeiază pe tentație, precum și cel *al speranței*. Deși acestea pot fi întâlnite în poezie mai mult pe segment parodic, temeiurile lor temporale nu sunt deloc de neglijat. Având în vedere faptul că postmodernismul coboară în stradă pentru a trăi sentimentele elementare indiferent de stratul de semnificație și de sensul pe care îl poate aduce această experiență, chiar cu riscul de a subția mesajul unei astfel de „expuneri" a sinelui în prezentul nemijlocit (nu neapărat sensul este o marfă în postmodernism, locul acestuia îl ia comunicarea, așa cum afirma și Daniel Corbu într-un studiu mai reducționist decât altele tematice – *Postmodernismul pe înțelesul tuturor* – „în postmodernism chiar comunicarea devine o marfă" [56, p. 21]), și că același postmodernism se poate raporta cu ușurință la speranță și curiozitate, sunt necesare și binevenite explicațiile din punct de vedere temporal ale acestor valori afective.

Sentimentul *curiozității* se manifestă printr-o tendință vizionară, implicând ideea de privire într-un regim al neamânării. Este un sentiment al nerăbdării, care anulează viitorul și face ca prezentul să producă întâlnirea obiectelor lumii cu aspectele lor în viziunea *Dasein*-ului care trăiește emoția curiozității. Acest tip de trăire nu caută să cunoască lumea, ci atribuie un sens în sine acțiunii de a vedea. Curiozitatea corespunde deschiderii prin discurs la nivelul flecărelii. Acestea desemnează orizontul prezentului în care se situează *Dasein*-ul dominat de curiozitate.

„Curiozitatea se constituie printr-o prezentizare nereținută care, nefăcând decât să prezentizeze, caută astfel permanent să se sustragă expectativei în care ea este, chipurile, «reținută», când de fapt ea nu este totuși reținută. Prezentul «evadează», adică pur și simplu fuge, din expectativa care îi este proprie. Însă această prezentizare care evadează, proprie curiozității, nu se dedică câtuși de puțin «lucrului», astfel că

odată ce a reușit să privească un lucru, trece deja la următorul. Prezentizarea ce evadează permanent din expectativa unei anumite posibilități care a fost surprinsă face posibilă ontologic *nezăbovirea*, care este marca însăși a curiozității." [95, p. 346]. Evitarea expectativei despre care vorbește Heidegger cu referire la sentimentul curiozității printr-o plasare imperativă în prezent și în realitatea imediată, la îndemână, atrage condiția temporal-existențială a posibilității *dispersiei*. Astfel, eul cunoaște o existență temporală difuză în care viitorul este inautentic, iar prezentul lipsit de consistență, de expectativa cunoașterii.

Speranța se află într-un raport de termeni *pozitiv – negativ* cu *frica*. Dacă în cazul fricii vorbim de un *malum futurum,* în cazul speranței imaginea viitorului este pozitivă și se invocă un *bonum futurum.* Totuși aceste afecte, aflându-se în expectativă, au șansa viitorului, dar se fundamentează pe un trecut care presupune faptul că ceva ne împovărează. „Și un fenomen precum speranța, care pare a fi fondat în întregime în viitor, trebuie analizat, într-un mod corespunzător, asemeni fricii" [95, p. 345].

2.3.4. Spre o temporalitate a vibrației poetice

În planul interpretării literare adoptarea perspectivei temporale a situărilor afective poate restitui timpul drept un criteriu circular (care face o integritate din idee și expresie) de analiză a imaginarului artistic. Analiza depășește statutul prioritar al timpului de reper, coordonată a lumii poetice sau statutul de motiv literar și îl desemnează mai întâi drept o realitate interioară inconfundabilă de la o poetică la alta a eului, care, abia acesta, determină în consecință revelarea lumii ca ființă.

În contextul abordării temporalității heideggeriene în textul poetic este de remarcat faptul că Heidegger a pus în lumină și relația filozofie – artă într-o serie de studii și conferințe, precum *Originea operei de artă* (1935), *Hölderlin și esența poeziei* (1936) (text tradus pentru prima oară în 1942 de W. Biemel și publicat în „Universul literar"), *La ce bun poeți?* (1946), *„...în chip poetic locuiește omul..."* (1951), *Limba în poem (O localizare a poemului lui Georg Trakl)* (1953) etc., apărute și în românește sub titlul antologic *Originea operei de artă* (traducere de Thomas Kleininger, și Gabriel Liiceanu, prefață de Constantin Noica) [96]. Felul în care Heidegger a putut să-și flexioneze gândirea filozofică în cadrul abordării operei de artă ca fenomen reprezintă o nouă ilustrare a unor direcții din

filozofie, întrucât lucrările gânditorului german, ca demersuri inovatoare ale reflecției filozofice, nu sunt teorii închegate, ci premise dialectice. Heidegger însuși a ales pentru ediția operelor sale complete motto-ul *Wege – nich Werke, Drumuri – nu opere*. Îngrijitorii ediției citate a *Originii...*, Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, notează că „studiul despre Hölderlin [...] reprezintă prima încercare a lui Heidegger de a valorifica pentru gândirea sa poezia lui Hölderlin" [96, p. 242]. Tot ei adaugă: „Ar fi însă greșit să se creadă că ne aflăm în fața unui compendiu de estetică heideggeriană. Fie că este vorba despre poezia lui Hölderlin, despre Van Gogh sau despre templul grec, pentru Heidegger orice problemă dacă este bine pusă trebuie să decurgă din atotcuprinzătoarea gândire despre ființă. Și așa cum pentru Heidegger o etică de sine stătătoare nu are sens, nici meditația privitoare la artă și poezie nu poate fi originar gândită decât ontologic." [96, p. 31]. Așadar, în scrierile cu referințe literare, Heidegger nu părăsește ipostaza sa de gânditor pentru a o adopta pe cea de critic literar și realizează, de fapt, anexe conceptuale la opera sa fundamentală *Ființă și timp*. În acest caz *Dasein*-ul reprezintă persoana unui creator care își privește cu claritate profilul propriu. Heidegger nu a analizat orice poet valoros pentru a ilustra esența poeziei, având de ales între Homer, Sofocle, Dante, Shakespeare, Goethe... Heidegger l-a ales, de exemplu, pe Hölderlin nu pentru a ilustra o esență generală a poeziei (care nu mai poate fi esențială, de fapt), ci pentru că el este „poetul poetului", „ci numai pentru faptul că poezia lui Hölderlin este purtată de destinația poetică de a exprima pe calea poeziei (*dichten*), în chip expres, esența poeziei" [96, p. 222].

Astfel, în virtutea restituirii filozofiei sau a *înțelesurilor*, așa cum remarca filozoful român Constantin Noica, Heidegger afirmă în *Originea operei de artă* că arta nu este o expresie subiectivă, ci o stare de deschidere a lumii: „Frumusețea este unul din felurile în care ființează adevărul". La fel observă și discipolul lui, Walter Biemel: „Frumosul nu este interpretat de la trăirea subiectivă, de la efectul său asupra subiectului, ci de la deschiderea care se arată în opera de artă – fenomenul fundamental al stării de neascundere" [15, p. 122]. Această considerație, pe drumul restituirii filozofiei, contribuie în mod fundamental la trasarea unei fenomenologii a artei, integrate, până la urmă, ființării *Dasein*-ului. Explicitarea unei opere de artă ca viziune distinctă față de alta rămâne însă în afara dezideratului fenomenologiei din simplul motiv că nu există o regulă generală a fenomenului stării de deschidere în artă, ca finalitate a unei

activități creatoare imprevizibile. Însă premiza fenomenologiei fixată de Heidegger pentru opera de artă este decisivă pentru a găsi temeiul individualității în interiorul artei pe altă cale. Acesta analizează opera de artă ca dispută a stării de ascundere și a stării de deschidere, afirmând, pe bună dreptate, în acest temei, că arta este o lume nonobiectuală față de obiectualitatea lumii din afară.

Temporalitatea stărilor afective din opera de artă am încercat s-o raportăm la integritatea unei viziuni artistice individuale ca stare de neascundere. Astfel, în măsura în care starea afectivă are o direcționalitate temporală distinctă, care deviază (cu temei raportat la cunoașterea poetică) de la motivarea comună a temporalității, creează premisele de configurare a unei poetici. Pentru a explica pe scurt această intenție vom spune că, dacă, spre exemplu, teama este o așteptare a unui *malum futurum*, este expresia unui viitor amenințător în situarea afectivă comună, atunci în textul artistic prezența acestui sentiment reperează o lume distinctă, negenerală. În poezia lui Grigore Vieru, ca o posibilă stare de neascundere, sub forma dialogului eului cu obiectul fricii sale – moartea –, sentimentul de teamă este premisa invocării unui trecut autentic, determinat de valorile fundamentale ale eului care transcend morbiditatea contingenței, în locul unui eventual viitor sau al unui prezent (aflarea față în față cu moartea) care amenință prin vid: „Nu teamă, / Milă de tine mi-i / Că n-ai avut niciodată mamă / Că n-ai avut niciodată copii." Iar dacă starea de curiozitate, în mod obișnuit, are sensul flecărelii și al uitării de sine în favoarea unui prezent imediat inautentic, la Grigore Vieru aceasta este imboldul căutării atemporalului ființial în alteritate: „Sunt galben ca lămâiul / Să văd ce-i zice tu", pentru a dezvolta refracțional o stare care detemporalizează decisiv ființarea, aducând-o la consistența pură, de ființă, în mijlocul perspectivei morții, și anulându-i-se condiția sfârșitului existențial, limita ființării, devenind astfel o punte către celălalt: „Să mor aș vrea întâiul / Să văd ce-i zice tu".

2.4.

Repere de aplicabilitate

Când aminteam, în explicarea fenomenului proustianismului, de Bergson, pentru care timpul era un fenomen al memoriei, un mobil al conștiinței, și nu o calitate universală a lucrurilor, raportam această realitate la faptul că pentru moderniști timpul literar este doar timpul estetic care nu se poate dizolva în cotidian, deși poate avea unele atribute asemănătoare acestuia, neurmând însă nicio lege a lui. Acum însă, după ce am evidențiat conceptul lui Heidegger de *Dasein* – cel ce ființează (aici și acum), care reprezintă o desfășurare a ființei în integralitatea sa, ca o reflecție în prezent a timpului originar, între acestea fiind o legătură strânsă, ca între expresie și conținut –, îl vom pune în raport cu alăturarea și confundarea timpului literar cu cel din referențialitate, pe o linie a facticității, din care ia naștere estetizarea lumii. Dacă la Bergson conștiința ordona realitatea prin timpul percepției, la Heidegger ființarea își revelează esența ființială în temeiul temporalității. Am spune, altfel, că toate elementele care îl caracterizează pe eul liric ca *Dasein* și deopotrivă lumea în care se mișcă acesta se convertesc pe filieră heideggeriană într-un eșafodaj temporal care subliniază ființa eului poetic și implicit ființa poeziei.

În condițiile impactului pe care l-a produs Heidegger asupra gândirii contemporane, termenul de *afectivitate* stând la baza temporalizării a atras atenția fenomenologului belgian Marc Richir, care i-a fixat geneza și problematica și care, mai mult decât atât, a reflectat filozofia heideggeriană în lumina aplicabilității acesteia în domeniul psihopatologiei [155]. În cele ce urmează vom rezuma într-o manieră selectivă itinerariul conceptului, trasat special de Richir ca să ajungă la distincțiile suplimentare la care a fost nevoit să procedeze pentru o contextualizare productivă a filozofiei heideggeriene.

Înainte de a apărea și a se înrădăcina lexical timp de mai bine de un secol, noțiunea de *afectivitate*, în ceea ce desemnează aceasta, a cunoscut o tradiție mult mai îndelungată. Concepția afectivității a parcurs un traseu prea puțin riguros începând cu grecii antici (Aristotel, Homer, întreaga mitologie), care înțelegeau în experiența pasiunii un lucru mis-

terios și înfricoșător, provocat din exterior sau chiar demonic, ca o nebunie, o beție, fără rațiune sau, din contră, un element necesar pentru viața spiritului (Platon) etc. A urmat apoi stoicismul, care considera că pasiunea și rațiunea nu se opun, ci constituie aspecte integrante ale unui suflet, și creștinismul, care vedea în iubire un afect deschis către transcendența divină, iar misticii creștini înțelegeau pasiunea ca păcat, deci ca un *hybris* care fracturează *logosul.* Acestei „veritabile *culturi* a interiorității" (Marc Richir) i-a succedat filozofia modernă, care nu a fructificat concepțiile amintite, riscând o degenerescență a realității afective, prin Machiavelli, Hobbes, Descartes, apoi Leibniz. Ultimul pune în lumină uniunea trupului cu sufletul ca *monadă* – sufletul constituind unitatea corpului, iar trupul – punctul de vedere al sufletului, într-o armonie prestabilită a două substanțe metafizice, vorbindu-se de un „optimism leibnizian", dubios, pentru că include pasiunile în afecte, ignorând, în plus, pozitivitatea pasiunii și negativitatea păcatului. Kant a deconstruit lent această teorie de impact, fiind primul care a divizat noțiunile de *afect* și *pasiune* și, de fapt, „primul filozof al afectivității", înainte ca termenul să apară (Marc Richir). Apoi gândirea germană din sec. XIX și XX, implicit idealismul german (Fichte, Hegel, Schelling), s-a remarcat în acest sens, mai ales, cu Nietzsche propriu-zis în filozofie, care explica „voința de putere" prin pulsiuni și pasiune – după el fiecare individ, cultură sau civilizație se prezintă după o anumită idiosincrazie a pulsiunilor –, și cu Freud în medicină, care face o remarcabilă teorie a pasiunilor, dar eșuează în abordarea *afectivității*. În plus, Brentano a distins ca fenomene psihice între reprezentări, judecăți și gesturi afective. Husserl a fost primul, înaintea lui Scheler, care a văzut în afectivitate o „intenționalitate prin excelență, și nu doar un epifenomen" (F. Dastur). Scheler îi adaugă afectivității, pe lângă *intenționalitate,* o conotație *cognitivă,* vorbind de „cunoaștere axiologică". Pe de altă parte, Michel Henry neagă vehement intenționalitatea afectivă în favoarea unei imanențe absolute a afectivității.

Marc Richir consideră crucială distincția lui Kant dintre *afect* și *pasiune,* acestea raportându-se în mod diferit la *timp, rațiune* și la noțiunea de *sublim,* care permite anume această istoricizare a termenului, incluzând un punct de vedere *filozofic, medical,* dar și unul *religios*. Totuși afectivitatea se pretează întâi de toate unei abordări filozofice. Încercând să stabilească, astfel, o linie directoare și pertinentă, fenomenologul accentuează raportul *afectivitate – (inter)subiectivitate,* deducând din ope-

ra postumă a lui Husserl că autorul a sesizat timpuriu existența unei relații importante între *afectivitate* și *„intersubiectivitate”*, concepându-le într-un tot unitar reflectat în sensurile limbajului constituit pentru a mobiliza comunitatea umană. Expresia afectivității în afecte este deja limbaj, deja sens nu doar pentru sine, ci și pentru celălalt. Cu alte cuvinte, menționează același filozof belgian, nu există afectivitate din punct de vedere fenomenologic fără distanța internă în raport cu sine însăși, fără distanța între afect și subiect afectat.

Heidegger, învestind termenul de *Dasein* cu o funcție echivocă a unei autonomii identitare, răstoarnă relația *subiect-obiect*, accentuând prin facticitate orice desemnare care implică o modalitate de deschidere a sinelui aici și acum. Prin urmare, subiectul poate fi un om, un obiect și chiar lumea care înregistrează sintagmatic prin ființare condițiile mundaneității și temporalității. Aceasta înseamnă că existența este în mod originar mundană și temporală, muritoare, conformându-se unei direcționalități determinate ecstatic de cele trei ecstaze temporale – *trecut*, *prezent* și *viitor*, în virtutea faptului că descoperirea lumii de către ființare se face la Heidegger prin *Stimmung* (dispoziție afectivă).

Această concepție a afectivității este foarte nouă, precizează Richir, afectivitatea fiind raportată la comportamentele umane ca modalități de a fi în lume, și nu ca o oarecare interioritate subiectivă, care nu este decât o reprezentare imaginară: „Heidegger retourne complètement la perspective classique où l’accès «vrai» au monde était subordonnée à la neutralité affective de la connaissance, qui en tirait le privilège qui était le sien. Loin qu’il faille neutraliser l’affection pour accéder au monde, c’est en revanche l’affection elle-même qui est la condition de l’ouverture au monde, de son «abordabilité»” [155, *Phénoménologie...*, p. 92]. Marc Richir menționează faptul că, deși Heidegger nu tratează în mod concret „pasiunile” și închide ochii la orice abordare psihanalitică, filozoful german a exercitat o influență importantă asupra unui întreg curent în psihiatria „fenomenologică” (L. Binswanger, E. Strauss, V. von Weizsäcker). „Le retournement heideggerien peut conduire jusqu’à un retournement complet de la théorisation psychologique dans une phénoménologie des passions qu’il n’a jamais entreprise – et qui ne l’a pas été – pour elle-même, et à l’intérieur de laquelle la connaissance devrait elle-même être reprise comme l’expression d’une certaine passion. Il est inutile d’insister sur la richesse de la perspective, et sur la possibi-

lité concrète qui s'en dégage, entre autre, d'envisager les formes pathologiques ou délirantes de la *theôria*" [155, *Phénoménologie...*, p. 93]. Dar, punctual, prin ce anume a atins acest succes și unde anume își găsește limita teoria lui Heidegger, se întreabă fenomenologul?

Prima parte a întrebării se leagă de faptul că la Heidegger nu există o concepție a „trupului animat" sau a „trupului carnal", care ține în mod direct, ca și divizarea sexuală, de dispersie, de ontic, deci de factual. Iar deoarece *Leib*-ul husserlian, ca și *Dasein*-ul heideggerian nu sunt doar ființări-în-lume, ci și ființări-ale-lumii, este inacceptabilă neglijarea statutului acestuia din urmă de *ființă întrupată*. Sartre și Merleau-Ponty, atenți la această condiție, au devansat abordarea generalizantă *afectivității* heideggeriene tratând şi conceptul de *pasiune*.

A doua parte a întrebării care marchează dificultățile teoriei lui Heidegger în privința situării afective se axează pe temporalizarea mereu în trecut a *Dasein*-ului, din care nu știm exact cum să divizăm dispoziția afectivă (*Stimmung*-ul, inclusiv *Grundstimmung*-ul) a unui *Dasein* „normal" de dispoziția afectivă (*Stimmung*-ul sau *Grundstimmung*-ul) a unui *Dasein* patologic. (O situare prelungită în inautentic, bazat pe uitare, se poate transforma în autentic, întrucât orice situare implică și conștiința care face să se întrepătrundă cele două registre ale ființării.) Iar dacă situarea afectivă (*Befindlichkeit*) va părea vreodată lămuritoare pentru psihoză, aceasta nu va putea anula proximitatea dintre melancolia filozofului și cea a psihoticului. Mai mult, de ce bolnavul melancolic își concepe toată existența și lumea din trecut? De unde vine această paralizie a timpului, a vieții și a lumii, care nu se produce fără ceea ce numește Heidegger angoasă? Ce anume separă această angoasă, să-i zicem metafizică, de distonia depresivului? Dar de lamentul melancolicului care spune în felul lui că nu se mai poate face nimic? Această problemă a fost pusă de Binswanger, fără însă a-i da o rezolvare satisfăcătoare și spunea că „normalitatea" nu poate să constituie pur și simplu concentrarea în vederea unei „rezoluții" (*Entschlossenheit*) heideggeriene în care *Dasein*-ul va încerca să înfrunte, în facticitatea lui, ineluctabilitatea destinului. Deci opera lui Heidegger se dovedește a fi oarbă nu doar în privința *pasiunilor* dezlănțuite care produc nevroze și perversiuni, ci chiar și în privința *patologiilor afectivității*. Psihozele aduc în prim-planul explicativ mai degrabă filozofia greacă, care – în preocuparea ei ferventă pentru armonie făcând-o circumspectă nu doar în privința pasiunilor

prescrise de o societate, dar și în privința afectelor (sentimente, emoții, confundate cu *pathè*) indeterminate – afirma, în maniera sa, că izbucnirile afectului nu sunt niciodată prea îndepărtate de *mania*.

Prolegomenele richiriene pentru o fenomenologie a afectivității pun în evidență câteva distincții în stare să fundamenteze și demersul nostru hermeneutic. M. Richir consideră că o fenomenologie a afectivității poate fi pertinentă dacă ține cont de o dublă perspectivă.

Prima este cea a lui Husserl și a lui Merleau-Ponty despre *Befindlichkeit*-ul (situare afectivă) *heideggerian* ca *Befindlichkeit încarnat / întrupat*, vorbind de o „întrupare a afectivității" care descinde din concepția lui Descartes despre enigma unității substanțiale și contingente a sufletului și trupului. Aceasta înseamnă deopotrivă că există un „corp carnal", distinct de „corpul obiectiv", ca ființă-în-lume luată în carnalitatea existențială a *Dasein*-ului (Merleau-Ponty). În acest sens, nu există o dispoziție afectivă (*Stimmung*) fără o dispoziție afectivă întrupată sau o dispoziție afectivă a carnației, iar în virtutea ființei-în-lume, fără o dispoziție afectivă a intersubiectivității sau interfacticial, în expresia sa printr-un limbaj ca *tempo-spațializare de sens* (M. Richir). Asta înseamnă că afectivitatea de fiecare dată ia o distanță față de sine, nu mai este interioară (M. Richir) sau imanentă (M. Henry) prin faptul că este proprie mai multor subiecți, fiind situată în exterior ca purtător de sens. Ceea ce nu denotă neapărat faptul că afectivitatea este un mobil cognitiv, dar nici că lumea temporalizării afective – având în vedere și modul său de spațializare, la fel de originar, prin corpul încarnat – nu poate fi cunoscută decât din perspectiva „trecutului esențial", ea poate fi cunoscută și din perspectiva *prezenței* sensului care se construiește sau nu, și nu obligatoriu într-un enunț lingvistic.

A doua perspectivă contextualizantă a fenomenologiei afectivității este cea a lui Henri Maldiney, care înțelegea psihozele prin conceptul de „transpasibilitate". Acesta afirmă că irupțiile afective au semnificația unui eveniment, a unei surprize, iar situarea afectivității în exterior, dată fiind întruparea, presupune nu faptul că aceasta se afectează ea însăși în imanența ei metafizică, ci că se recuperează din exterioritatea ei și dincolo de determinarea trecutului ontologic. Iar recuperarea / adoptarea sinelui de dincolo de sine este numită „transpasibilitate". Astfel, situarea afectivă (*Befindlichkeit*) nu este doar o situare în trecutul existențial-ontologic, ci și mai ales locul de întâlnire al afectelor, care, cu trecutul lor, dar și în stare de erupție, deschid sensul prezentului ca transpasibilitate a eveni-

mentului (ea însăși coextensivă într-o transposibilitate, excedând în mod originar posibilitățile factice ale *Dasein*-ului): realul, precizează Maldiney, este ceea la ce nu te aștepți. Transposibilitatea și transpasibilitatea, în cazul unei explozii de nebunie, cunosc un scurt-circuit, pentru că nu realizează un sens comun și o intersubiectivitate, nu se creează, astfel, nici exterioritatea afectivității și nici împărtășirea de sens, anulându-se recuperarea sinelui din facticitate și rezultând dezîncarnarea. În definitiv, se produce o suspendare temporală. Imanența absolută a afectivității cu temporalizarea mereu a trecutului, indică, de fapt, o patologie afectivă, o distincție „schizofrenică" a *Dasein*-ului, doar că în cazul melancoliei filozofilor aceasta se adăpostește într-o construcție imaginară. Fundamentarea exclusivă în trecut anulează diferența dintre tonalitatea angoasei și tonalitatea melancolică de la care aceasta ar construi un soi de fundal metafizic. Iar aici Marc Richir face o constatare importantă pentru fenomenologia afectivă în literatură, spunând că una dintre manifestările privilegiate ale închiderii afectivității în ea însăși este, fără îndoială, arta, în special muzica și poezia, al căror caracter este în mod precis de temporalizare a afectelor.

Natura interfacticială a afectivității nu este niciodată disociabilă, într-o cultură dată, de semnificațiile pe care i le acordă aceasta, iar absența originilor lor cauzale este dublată de absența originilor lor simbolice. Există deci în cazul *Dasein*-ului încarnat excese ale unor aspecte afective, inclusiv pasiunile, (ținând de corp, de divinitate etc.) sau excese ale unei ființe diferențiate, cu o confuzie sau o distincție corelative afectelor și pasiunilor. În ambele cazuri totuși excesul, care este numai în raport cu măsura comună sau cu un *logos* comun, ar părea înfricoșător întrucât amenință ordinea instituită a ființelor și lucrurilor, dar el trimite, în acest sens, oricare ar fi multiplele lui racordări simbolice, la un „moment" sublim. Însă acest moment poate fi „negativ" (accident, ghinion - *malencontre*) sau „pozitiv" (regăsire – *rencontre*), teroarea afectivă proiectând, în primul caz, o amenințare unilaterală a morții sau, în al doilea caz, o „transpasibilitate" întru depășire. În „momentul pozitiv sublim", teroarea generată de exces condiționează la rândul ei o traversare a afectivității de către ea însăși spre o deschidere originară, pe firul transpasibilității lui Maldiney. Sentimentul sublim kantian are o dublă natură, este *sensibil* și *spiritual* în același timp, ceea ce înseamnă că afectivitatea, deduce M. Richir, e transpasibilă către ceea ce o depășește în mod absolut. De aici enigma vieții noastre întrupate, departe de orice dominație sau de orice aservire voluntară.

Menționăm că printre cele mai importante completări richiriene la contribuția lui Heidegger este diviziunea internă a dispoziției afective (*Stimmung*) și a situării afective (*Befindlichkeit*), care ne va ajuta în saltul spre abordarea literară a afectivității. O problemă pe care o ridică Martin Heidegger, în „ambiguitatea geniului său” (Marc Richir), în vederea aplicării ei este interpretarea exclusivă a clipei ca sens al istoriei și una exclusivă a temporalității emoției, o interpretare paradoxală, crede Richir, întrucât temporalizarea tranșantă în trecut indică din start un timp deficitar. Prin urmare, pentru a descinde în psihiatrie, este necesară o delimitare, cum aminteam și mai sus, a unei tonalități fundamentale (*Grundstimmung*) a angoasei de o dispoziție afectivă (*Stimmung*) sau de o distonare (*Verstimmung*) a bolnavului. Această diviziune internă este o matrice transcendentală și se bazează pe ceea ce numea Binswanger *tulburări* (*troubles*) ale temporalizării / spațializării sensului. Or, în cazul literaturii, delimitarea cunoașterii poetice de una comună, trebuie să se producă în mod imperativ în condițiile unei *tulburări sui-generis*, ale unei transcenderi sinestezice din contingență. În acest context, Marc Richir menționează: „Ce qui nous met sur cette piste, c'est que toute oeuvre de pensée, qu'il s'agisse de philosophie, de littérature, ou d'art plastique, porte irréductiblement l'empreinte, malgré «l'universalité» de ses dimensions, d'une radicale *singularité* – qui n'a rien d'une particularité subsumable sous un universel –, mais qui est bien, à sa manière, coextensive d'un «climat de monde», d'une *Grundstimmung*.” [155, *Phénoménologie...*, 107-108].

Transferul pe terenul criticii literare al anumitor concepte filozofice heideggeriene, precum *ecstaze temporale* sau *temporalitatea afectivității*, de exemplu, va avea loc urmând un elementar pozitivism logic privind relația poezie – sentiment, dar implicând, totodată, prin metoda hermeneutică, perspectiva lui Mikèl Dufrenne care anulează dispersia din interiorul distincției heideggeriene *ființă – ființare* și identifică la nivelul operei poetice emoția care citește sensul totalizant al operei printr-o *sinestezie afectivă*. Combătând maniera psihologizantă de analiză a textului poetic, care i se poate reproșa, esteticianul francez notează, în lucrarea *Poeticul*, anume că: „Înțelegerea [poemului – n. n.] nu cere atât de mult: îi ajunge să poată identifica imagini coerente și chiar și atunci sentimentul este cel care resimte coerența, căci ea e mai puțin produsul unei compatibilități logice cât al unei *sinestezii afective* (subl. n.)” [71, p. 99]. Sentimentul metamorfozat, dispensat de cunoașterea comună, deci cu

valență poetică, este definitoriu pentru poezie, iar substratul temporal întemeiază conotația și resorturile resemantizării.

Mai înainte Maurice Blanchot afirmase că poeții trebuie să vorbească fără a spune nimic, pentru a oferi imaginea unei neștiințe care să fie totalitatea științei, iar Prescott a scris în *Poetry and Myth*: „Fără îndoială, poezia în sensul ei autentic nu este ceva care poate fi fixat pe o pagină tipărită și legată în volum; ea este mai curând rodul gândurilor și sentimentelor induse de simbolurile tipărite care se succed în spiritul cititorului" [*apud* 71]. Un prim nivel sinestezic poate fi considerat raportarea sentimentelor exprimate în poezie la fiorul poetic prin care sunt transpuse. În acest sens, Gaston Bachelard estimează că „lumea reflectată este o cucerire a calmului" [6, p. 32]. Când Eugène Ionesco, în polemicile reunite în volumul *Nu*, îl acuza pe Arghezi din *Duhovnicească* de lipsă a emoției, de artificialitate, afirma că: „Arta are un deplin scop în sine: expresia ca eliberare, cvasifiziologică, de emoție. Efectul îi este exterior și consecință." [101, p. 21]. Deci „eliberarea" emoției presupune o metamorfozare a ei și generează sinestezia dufrenniană, indicând asupra modului în care referențialitatea devine literaritate.

Astfel, disociind procesualitatea sinestezică implicită de construcție a poeticității, Dufrenne face o precizare imperativă: „Trebuie să ne ferim a crede că subiectul poeziei poate fi o emoție încercată de poet. Că poezia ne emoționează sau, după cum spunem, trezește în noi un sentiment nu încape îndoială. *Dar acest sentiment e în noi ca un mijloc de cunoaștere* (subl. n.); ceea ce poezia oferă spre cunoaștere nu este o emoție" [71, p. 100]. Prin urmare, interpretarea emoției depășește domeniul psihologic atunci când receptarea poeziei surprinde lumea poetului reperată de stările afective exprimate, conferind lumii din text un mecanism ființial determinat de o curgere temporală reordonatoare. Același Dufrenne adaugă: „La rece, poate că s-ar găsi în operă elementele unui discurs logic, organizarea anumitor concepte (...). Dar, la cald, ritmul este trăit ca o invitație la respirație sau la vibrare; și tot astfel sensul este trăit precum dezvăluirea unei lumi imediat exprimate în aspirațiile sensibilului" [71, p. 118]. Pe linia intuiției lui Dufrenne și poetul basarabean Grigore Vieru observa: „Poezia pe care o simți e ca și înțeleasă" [200].

Așadar, viziunea despre *Dasein*-ul heideggerian în literatură constituie, în mod evident, un punct de revelație concretă a ființei din perspectiva, în cazul eului creator, *a situării afective în lume*: „Dispoziția stării afecti-

ve constituie existențial starea de deschidere a *Dasein*-ului către lume" (M. Heidegger). Dacă în mod obișnuit, ca sens de dicționar, starea afectivă este o realitate interioară care definește un subiect, și nu pune în lumină o lume exterioară subiectului, W. Biemel explică faptul că la Heidegger „dispoziția nu este nicidecum un fenomen care se rezumă la subiect, ci o modalitate de a fi deschis, prin care lumea îmi poate deveni accesibilă în cele mai diverse moduri – ca amenințătoare, ca îmbucurătoare, ca plăcută, ca emoționantă etc." [15, p. 62].

În această ordine de idei, vom insista că temporalitatea literară nu trebuie privită numai ca o textură de motive literare marcând convențional *actualitatea* eului liric în text, ci ca o morfologie care generează o conștiință a lumii din text, manifestată prin afecte ca factori ecstatici ai universului literar. *Stările afective* acționează ca *modalități temporale*, generate de ecstazele temporale trecut, prezent și viitor, valorificând starea de deschidere. Deoarece sentimentul care domină instanța eului este definitoriu pentru configurarea universului liric în care se mișcă acesta, întrucât un întreg imaginar poetic ia naștere și formă în funcție de trăirea afectivă a eului, este revelatoare descifrarea originii ei temporale ca sens al ordonării respectivului imaginar și ca imperativ al deschiderii adevărului interior. Fiecare sentiment nu este exclusiv o calitate a eului, ci o modalitate de desfășurare a timpului său și a lumii pe care o reflectă.

Astfel, pornind de la Heidegger, în special de la interpretarea sentimentului fricii și al angoasei, când are loc, dintr-un punct de vedere reductiv, o subminare a ființei în originaritatea acesteia prin uitarea de sine, dispărând *trecutul esențial* al *Dasein*-ului, considerăm gestul poetic drept unul de recuperare a laturii fundamentale a ființei și vom urmări în plan literar mai întâi o direcționalitate temporală *retractilă*, întru recuperarea interiorității. În acest caz poezia va deveni o *premergere în originaritatea ființei*, față de *premergerea în moarte* a *Dasein*-ului din fenomenologia heideggeriană, pe care am putea să o etichetăm, în mod convențional și generic, drept cunoaștere comună. Pe de altă parte, pregnanța fenomenului *prezentizării Dasein*-ului raportată la starea de deschidere a adevărului în poezie reclamă și o abordare a acestui aspect sub o formă proprie actualității literare – *cotidianul*, care va însemna, în ultimă instanță, o *afirmare* a interiorității.

Abordările practice ale ideii timpului în literatură vor constitui mai degrabă un exercițiu prin care vom încerca să evidențiem miza exercițiu-

lui estetic, așa cum menționa Milan Kundera într-un interviu din 1989, acordat lui Lois Oppenheim pentru „The Review of Contemporary Fiction”: „nu de a servi filozofiei, ci, dimpotrivă, de a cuceri un domeniu pe care până atunci filozofia l-a păstrat pentru sine” [102, p. 23], identificând, până la urmă, un spațiu ființial supradimensionat, care ar putea intra într-un dialog fructuos cu filozofia.

Deși concepția temporalității afectelor în raport cu aplicarea ei în critica literară, în decriptarea imaginilor artistice din perspectiva stabilirii reperelor interiorității eului care, prin mobilitatea temporală generată, condiționează nașterea unui univers poetic unic poate fi destul de productivă (deși, pe nedrept, acest lucru a trezit rezerve în rândul criticilor literari [68, p. 238-242]), valorificarea acesteia va fi însoțită de un imperativ: conștientizarea daunei oricărui interes tendențios, mai ales în domeniul literar, pentru a confirma opinia lui Gellu Naum potrivit căreia „teoria ucide poezia”. Astfel, perspectiva heideggeriană, nici din acest punct de vedere, nu poate fi considerată o formulă absolută, strictă în interpretarea operei de artă, lucru pe care-l afirmă implicit concepția heideggeriană. Așa cum definiția pură a *ființei* devine redundantă pentru că nu poate scăpa de verbul *a fi*, tot așa și definiția textului poetic nu poate face abstracție în totalitate de instrumentarul obișnuit de analiză pe care-l impune realitatea complexă a limbajului poetic (unde mai pui că majoritatea poeților mai apropiați de contemporaneitate au studiat teoria literară consacrată pe care, în mod cert, o fructifică în creație).

Prin urmare, întrucât cultivă caracterul organic al relației Eu – Lume din perspectiva mobilității temporale a manifestării afectului, această abordare heideggeriană a literaturii lasă loc și interpretării impresioniste care o poate oricând controla și verifica pe cea dintâi. Modelele de analiză la care am recurs se pot procesa indiferent de tendința literară pe care o reprezintă opera de artă. Studierea unor creații poetice vizibil legate de ideea timpului, prin raportarea la tropii de temporalitate și fundamentarea temporală a stărilor poetice, poate fi, de asemenea, adiționată unui demers de relevare a poeticii temporalității.

Pentru o montare practică pe unda hermeneutică a volumului vom trasa în continuare dubla dimensiune bacoviană: *retractilă* și *cotidiană*, care va cunoaște apoi reflecții particulare (sintagmatice) în studiile de caz incluse în corpul lucrării pe cele două dimensiuni.

2.5.

De la paradigmă la sintagmă. Dublul bacovian – retractil şi cotidian

2.5.1. Dublul comportament al *Dasein*-ului poetic

Prin trasarea profilurilor poetice Eminescu, Macedonski, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Stănescu am fixat reperele unor modele paradigmatice ale temporalității lirice românești. Apoi, conectarea la teoria heideggeriană despre modalitatea temporală de locuire a adevărului sau a ființei în frumos ne-a permis identificarea *Dasein*-ului în „persoana" eului poetic care manifestă un dublu comportament în configurarea universului literar prin afectivitate. Paleta trăirilor afective ale instanței poetice prin care are loc o deschidere a *ființei* în regimul *ființării* potențează deci două ecstaze temporale: *trecutul esențial* (ca originaritate) și *prezentul* (ca aducere în prezent a originarității) – două dimensiuni fundamentale care vor structura modelele sintagmatice analizate în continuare. Problematica celor două ecstaze temporale generează, așadar, două modele sintagmatice: *temporalitatea retractilă* şi *cotidianul poetic*; particularități ale acestora pot fi regăsite și în modelele paradigmatice. Abordarea lui Bacovia în acest sens este lămuritoare. Însă la momentele potrivite vom releva și alte elemente care transpar deopotrivă din modelele paradigmatice și din cele sintagmatice (ex., dansul blagian [invocarea originarității, a sacrului] – levitația lui Emilian Galaicu-Păun [procesul cotidian]; prezentul etern eminescian manifestat prin mineralizare – prezentul care curge spre trecut transparentizându-se la Alexandru Lungu etc.).

2.5.2. Dimensiunea retractilă. Resemantizarea curgerii

Pentru a constitui o punte de trecere de la abordarea modelelor paradigmatice spre configurarea unor noduri sintagmatice (care pot fi infinite, de altfel), vom puncta câteva repere pe linia retractilității, întrucât poezia „ca somație a realului" (Ștefan Aug. Doinaș) este inevitabil și o somație a timpului, iar cea mai promptă reacție la evoluția heracliteică este tocmai cea a involuției recuperatoare. O paradigmă poetică în acest sens, reprezentată de o figură canonică (din „a doua bătălie cano-

nică" – N. Manolescu) a literaturii române şi, în acelaşi timp, printr-o individualitate de cel mai înalt grad a acestui spațiu, este poezia lui G. Bacovia. Or, notația lui Nicolae Manolescu „G. Bacovia este cel mai original poet român" [124, p. 641] nu poate fi contestată, la fel ca și cea precum că „Bacovia este singurul poet care a coborât în infernul trăirilor lipsite de lumina călăuzitoare a spiritului" [124, p. 642]. Involuția bacoviană este prin excelență o reacție la istoricitate: „Un gol istoric se întinde / Pe aceleași vremuri mă găsesc" [7, p. 11], însă manifestarea ei este neașteptată. Cum se explică această originalitate?

Studiile antropologice arată că simbolurile retractilității – căldura, noaptea, înghițirea, culorile, muzica, mormântul, scobitura, recipientele, ungherul, grota, peștera, casa, locuința pe apă, templul, vasul, nava, pădurea, laptele, mierea, vinul, îmbătarea / beția, sângele – interpretate de Gilbert Durand, de exemplu, în lucrarea *Structurile antropologice ale imaginarului*, într-un *regim nocturn* al semnificării, delimitează un teren al eufemizării, al anulării contradicțiilor, fiind un regim prin excelență al armoniei, al timpului odihnitor și recuperator. Regimul nocturn al retragerii și interiorizării marchează așa-zisul „complex al lui Iona", înglobând exclusiv semnificațiile vitalității și ale intimității și „constă din captarea forțelor vitale ale devenirii, din exorcizarea idolilor ucigași ai lui Cronos, din transformarea lor în talismane benefice, în sfârșit, din incorporarea, în ineluctabila scurgere a timpului, a figurilor liniștitoare ale constantelor, ale ciclurilor care, în chiar cadrul devenirii, par a aduce la îndeplinire un proiect veșnic" [72, p. 238]. Înghițit de un peşte uriaş trimis de Dumnezeu, Iona, care fusese aruncat în mare de pe un vas din pricina faptului că restul călătorilor credeau că anume el se face vinovat de furtuna răvășitoare stârnită în larg, este cel care înfruntă acțiunea devoratoare a apei, chiar și liniștite, cunoscând, prin forța lui Dumnezeu, un timp calitativ, interiorizat, în afara limitelor spațiale: „(...) mă aruncasei în adânc, în inima mării, și râurile de apă mă înconjuraseră; toate valurile și toate talazurile Tale au trecut peste mine. Ziceam: «Sânt lepădat dinaintea oamenilor Tăi! Dar iarăși voi vedea Templul Tău cel sfânt». Apele m-au acoperit până aproape să-mi ia viața, adâncul m-a învăluit, papura s-a împletit în jurul capului meu. M-am pogorât până la temeliile munților, zăvoarele pământului mă încuiau pe vecie; dar tu m-ai scos viu din groapă, Doamne, Dumnezeul meu! (...) Domnul a vorbit peștelui și peștele a vărsat pe Iona pe pământ" (*Vechiul Testament*, Iona, 2:3-2:10).

Până la Sorescu, cel care a pus în gura personajului dramatic Iona retorica dilemelor existențiale ale încercuirii, cu fatalismul și ironiile de rigoare, Bacovia, deși valorifică o multitudine de simboluri ale retractilității, aruncat în mrejele „jelaniei fiziologice" (Vladimir Streinu), reproduce „din interior" semnificațiile ostile ale *regimului diurn* al imaginarului, un regim al stridenței devoratoare, al focului care topește, al demonului colcăielii, disperării și descompunerii. Claustrarea bacoviană este și ea o abolire a timpului, însă aceasta este o reducție a lui la principiul său esențial (descompunerea): „Nu-i mâini, nici azi, nici ieri – timpul". În acest sens Mihai Cimpoi, în monografia *Secolul Bacovia*, observă că „timpul parmenidic, oprit în momente stagnante, se întâlnește cu un spațiu ce curge heraclitean" [35, p. 5], adăugând că „mitopo(i)etica bacoviană se axează pe relativizarea timpului și absolutizarea spațiului, fapt sesizabil cu mai multă intensitate în postume" [35, p. 15]. Revenind la personajul Iona, din punct de vedere antropologic acesta „este eufemizarea înghițirii, apoi antifraza conținutului simbolic al înghițirii. El transfigurează sfâșierea voracității dentare într-un blând și inofensiv sucking (supt), așa cum Hristos înviat îl transforma pe irevocabilul și crudul cărăuș al morților într-un protector binefăcător al unei călătorii de plăcere" [72, p. 254], la Bacovia însă eufemizarea este masca sub care se ascunde inevitabil senzorul fatalității: „Tăcute, duioase psihoze – / Frumoase povești ca visuri de roze... / Momente când toate le am." (*În fericire* [7, p. 193]). Spre deosebire de devorat, înghițirea este un simbol nu al descompunerii, ci al conservării identității profunde, la Bacovia înghițirea, reprezentată sub forma închiderii, poartă însemnul blocajului, al autismului, pentru că nu înseamnă moarte – eul bacovian nu poate nici să moară –, ci *sfârșit continuu* (Ion Caraion), dezagregant. Închiderea nu are efectul protecției, ci este o acțiune cu toate conotațiile morbidității, constituind o damnare, iar M. Cimpoi punctează just această realitate: „Poet retractil, «cochiliator», autorul *Plumbului* se claustrează nu doar în propria cochilie, ci și în propriul poem («E toamnă... mi-au dat de scris»). Dubla retragere e *dată*; e ca o determinare, ca o damnare" [35, p. 25].

Un geamăn retractil, dar raționalist până la aceeași exasperare ca și senzitivitatea bacoviană, este Emil Cioran, cel care scrie în *Căderea în timp*: „Timpul s-a retras din sângele meu; se sprijineau unul pe altul și curgeau împreună; acum s-au coagulat; de ce să mă mai mir că nimic nu mai devine? Dar ele dacă s-ar porni din nou să curgă, m-ar mai putea întoar-

ce printre cei vii, scoțându-mă din această subeternitate în care putrezesc?” [44, p. 154]. Asocierea Bacovia – Cioran pe linia *subeternității (în care putrezesc)* este una izbitoare. Orice colț al retractilității bacoviene este ostil vitalității. Un ghem de motive intime din *Singur* constituie o orchestră zgomotoasă a disperării și diseminării: „Odaia mea mă înspăimântă / Cu brâie negre zugrăvită – / Prin noapte toamna despletită / În mii de fluiere cântă” [7, p. 70]. Noaptea nu este deloc timpul rezonanței revelatoare, în care sensibilitatea acustică se manifestă în registrul plenarității, evadând în metafizic, ci, din contră, auzul cunoaște un paroxism al deviației și al dezintegrării autiste. Muzica este una mortuară, iar liniștea nu e pacea originară, ci nebunie: „În pacea ta e nebunie”, „E noaptea plină de orgii”, „Tăcere... e ora lașității...”. Locuința bacoviană este, clar, un cavou, iar orașului i se imprimă imaginea unui conglomerat de cochilii ale morții: „Sânt câțiva morți în oraș, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ți spun”. O culme a impasului este imaginea sfâșietoare a *lacustrei* în care acțiunea evolutivă acvatică rupe etern din cronicitatea inertă a existenței. La fel, *pădurea*, în interpretare antropologică, „e un centru de intimitate, așa cum poate fi casa, grota” [72, p. 306]. La Bacovia imaginea pădurii este împinsă într-un grad doi de intimitate, apărând sub forma *grădinii* sau a *parcului*, pentru a dezvălui cel mai perfid sâmbure al negativității: *În grădină* – „Pe când discordant și înfiorător, / Scârțâie toamna din crengi ostenite”.

Regimul nocturn durandian interpretează actul intimizării – coborârea – ca fiind „lentă, «nu cunoaște graba», mergând adesea până la a se înrudi cu pătrunderea laborioasă”, menționând că „acestei încetineli laborioase i se adaugă bineînțeles o calitate termică. E însă vorba aici de o căldură blândă, de o căldură lentă, suntem ispitiți să spunem” [72, p. 248]. *Căldura* bacoviană este însă un dizolvant activ, este un agent al intimizării perdante, și chiar al unei false intimizări, căldura este chiar rece, acest paradox inversând simbolismul afectiv și prolific al căldurii: „ecoul rece-al unor calde sărutări” [7, p. 107] – *Poveste*. Tot astfel la Bacovia *sângele* este un motiv patologic, contrar simbolisticii vitalității și tinereții, de altfel, tinerii iubiți sunt fantome morbide: „ Ninge grozav pe câmp la abator / Și sânge cald se scurge pe canal (...) E albul aprins de sânge-nchegat, / Și corbii se plimbă prin sânge... și sug / Dar ceasu-i târziu... în zări corbii fug, – / Pe câmp, la abator, s-a înnoptat. // (...) Spre abator vin lupii licărind / – Iubito, sunt eu la uşa înghețată...”. *Beția* este o stare a absurdului ontologic la Bacovia, departe de „rolul sacra-

mental al consumării «vinurilor» nu numai la semiți, creștini și mai ales la mandeeni, dar și la indienii din America de Sud și la germanici. Dumézil a insistat asupra rolului însemnat pe care-l joacă la aceștia din urmă praznicul ritual, băutul și îmbătarea colectivă. Acest rol al băuturilor fermentate e foarte comparabil cu cel al *somei* indo-iraniene și al băuturilor rituale alcoolizate din Africa și din America. Rolul acestor beții e să creeze o legătură mistică între participanți și totodată să transforme starea mohorâtă a omului. Băutura care îmbată are misiunea să abolească condiția cotidiană a existenței și să îngăduie reintegrarea orgiastică și mistică. Și, așa cum e îndreptățit Dumézil să constate, foarte adeseori praznicul are loc iarna, «timp al vieții restrânse», ceea ce denotă o preocupare legată de involuție, de enstază, destul de apropiate de ritualurile taoiste de acumulare vitală" [72, p. 238]. Din contră, poezia lui Bacovia transformă toate motivele retractilității din pozitive în factori esențiali ai *subeternității*, constituind ceea ce Theodor Codreanu, în monografia *Complexul Bacovia*, identifica drept „negativ stilistic", o constantă care depășește delimitarea lui Gilbert Durand între cele două regimuri (diurn și nocturn), instituind monocordul, precum observă Nicolae Manolescu: „Poetul e un monocord care introduce la noi poezia pe o singură voce, litanie nesfârșită și tot mai neînțeleasă" [124, p. 644]. Prin urmare, magistrală prin forța expresivă, retractilitatea bacoviană este una dintre fețele percepției inerțiale acute a contingenței, opusă curgerii care diluează conștiința balastului.

2.5.3. Dimensiunea cotidianului

Retractilitatea negatoare la Bacovia, aflată în raport antitetic cu regimul nocturn eufemizant, se situează pe o solidă axă a modernității care și-ar permite și autonegația, dar care începe, după Matei Călinescu (*Conceptul modern de poezie*), prin afirmarea unei „tendințe de a face o distincție dintre *cele două aspecte ale eului*, sau chiar între cele două euri ale creatorului: unul biografic, individual, conjunctural superficial; celălalt, esențial, general, necesar, profund și obscur. Expresia celui de-al doilea nu vine în contradicție cu exigențele de impersonalitate, obiectivitate etc. ale lirismului modern" [28, p. 221]. Astfel, al doilea eu care instituie o zonă a profunzimii este întotdeauna în contradicție cu eul biografic: „Profunzimea, fie că ea constă în exercitarea liberă a intențiilor primordiale, fie că ea se înfățișează ca un produs (evanescent) al memoriei involuntare, fie

că ea coincide cu un neant muzical (Mallarmé, unii dintre simboliști), fie că se stabilește o identitate între ea și inconștient (ca la suprarealiști), nu este accesibilă decât *via negations*." [28, p. 221-222]. Poezia bacoviană și-a împins eul intuitiv, profund, ca detașare deja de modernism, în mijlocul calvarului unui eu concret, biologic („Eternității i-am zis: / La muzica asta frumoasă / Sunt lipsuri / În sângele meu." [7, p. 205]), fizic, chimic („Dormea întors amorul meu de plumb")..., condamnându-l la supliciile cronicizării și fructificând o axă a negației cu două capete minus infinit: primul – care neagă poezia (în sens clasic) printr-o somație a conexiunii ei cu banalitatea cronică, al doilea – care suprimă însăși negativitatea ontologică a ființei prin extinderea la nivelul cotidianului a unui flash intuitiv-poetic despre esența lumii. Astfel, cronicitatea cu toate legile ei degradante devine personajul memorabil al poeziei lui Bacovia, care îmbracă, precum o mănușă, modelul cotidianului poetic, din care postmoderniștii, purificându-l, au făcut o specie autonomă. Coborârea în cotidian, marginal și mizerabil, cu imperativul dezagregării inerțiale („Și cum mergeam / Pe malul unei ape, / Pești se duceau la vale, / Câini răscoleau gunoaie, / Ciori se lăsau la o ruină, / Într-o tăcere de toamnă", *În margini* [7, p. 299]), a determinat o „cădere" a poeziei în spațiul linear al sensului direct, al crizei transcendentului. Cotidianul poetic bacovian este însă, consideră Th. Codreanu, terenul familiar al unei crize generale: „Munch și Bacovia au pus o problemă capitală culturii europene de la începutul secolului al XX-lea: *cum e posibilă ieșirea din criză și dacă mai e posibilă*. Până la 1900, toate crizele au fost locale și trecătoare. Simboliștii înșiși au ieșit ușor din impas. Tot ce s-a petrecut în secolul al XX-lea și se va petrece în al XXI-lea nu e decât încercarea de soluționare a lipsei de soluție, progresul cu care s-a mândrit și încă se mai mândrește modernitatea mascând prost agonia lentă, dar de neoprit a târgului global al Provinciei Pământ, numită impropriu *sat global*, dat fiind că satul a presupus dintotdeauna o existență *ecologică*. Dacă în fața cadavrului, eul baudelairian exultă convins că spiritul supraviețuiește, în fața aceluiași hoit, de pe catafalc, eul bacovian nu-și face nici o iluzie." [50, p. 504]. De altfel, Bacovia, constată Gheorghe Grigurcu, e un antisentimental, iar având în vedere obsesiile cronicizate ale poeziei bacoviene, aceasta cultivă în permanență „sinestezii afective" dufrenniene care citesc sensul total al textului, îndrituit în plumbul sfârșitului continuu.

Moartea sentimentului și a poeziei se produce în paralel, iar ivirea obsesiilor instituie o relație directă cu limbajul prozaic și artifici-

al, între concret și artificial existând la Bacovia o conexiune absolut unitară:

„Cu gândul meu
La tine,
Am întâlnit
Aspecte similare.
Părea că ești
Chiar tu...
Doar sufletul tău
Mai rămânea
Să difere.
Şi, astfel,
Din mersul meu,
Psihologii diverse
Mă-ndepărtau,
În marşul greu
Al străzii." (*Obsesii* [7, p. 233]).

Gratuitatea și inutilitatea limbajului poetic (perceput cândva autonom) degenerează în vorbărie amorfă și precară: „Din tot ce se vorbește / Pe atât se tot scrie" (*Antrenare*) – o colocvialitate pe punctul de a identifica arta cu referențialul. Prin urmare, spontaneitatea devine prima natură bacoviană, scrisul („mi-au dat de scris") însă este o alternativă condiționată: „Privește savant / Cu inima beată / De iubire / Natura-i statică. / Amorul renaște, / Cu focul de vatră, / Cu diamante / De iarnă. / Metempsihoză / Metamorfoză, / Și câte încă. / La revedere / Sau la adio. / Privește savant. / Dacă nu-i / Cu cine vorbi, / Se scrie." (*Glossă* [7, p. 227]). Poezia, împreună cu eul bacovian, imită dimensiunile unei realități colcăitoare în raza unui prezent pletoric și agitat: „Citind ce-am publicat / Cu ani în urmă: / Admiratori / Bârfeli (...) / Socialism / Amestecarea limbilor / Intimidări" (*Restituiri* [7, p. 300]). Prezentul bacovian, reperat de trăiri nevrotice cronicizate, este unul nu etern ca la Eminescu, ci *nesfârșit,* care ia locul trecutului, diluându-i semnificațiile, și care anulează perpetuu viitorul și evoluția: „Ninge [prezent – n.n.] larg într-o ignoranță / Cam de două mii de ani" (*Cade larg* [7, p. 310]). De aici se cască gura unei fundături implacabile, dintr-un prezent închis, în care eul rămâne singur cu propria cădere, în pofida unui dialogism extrem de frecvent în poezia bacoviană: „Voi bea, ce să fac? / Până la analiză, mă distrez. / De ce să ne temem / Despre un «aiurez»? // A, dac-ai fi de esență, / Răscopt ca în

repetitul ferment, / Poate am munci să aflăm / Al vieții lament." (*Ca un vin* [7, p. 327]). Poetul e un crainic al dezordinii, oficiind mereu un revers al lucrurilor și o „sublimă anarhie", niciodată lipsită de ironie, una *soft*, care lasă loc ambiguității: „Poeți, evitați / Singurătatea. / Între oameni / E viața..." (*Singurătate, nu te-am voit* [7, p. 329]). În *Legendă*, poetul cultivă o ironie intertextuală cu atât mai aprigă, cu cât este mai nevinovată: „– Ce bine-a scris / Și cu talent / Un inspirat / Din secolul trecut... / Are ceva din actual. / Întâmplări, / Locuri, / Aproape ca astăzi. / Ce inspirat... / Sau opera a suportat / Adaus, / În cursul anilor... / Ce bine e scris, / – Nici de vorbit." [7, p. 287].

O ilustrare definitivă a impasului, până la imposibilitatea morții, marchează un moment deopotrivă tensionat, dar lăsând loc ulterior nu doar „odihnei spiritului" (Vladimir Streinu), ci și inovației, pe cont propriu, a poeziei, întrucât un cotidian general valabil este un nou impas. Așadar, cotidianul lui Bacovia este eminamente paradigmatic, în sensul în care poate genera sintagme variabile. Prinși într-o analogie ireductibilă, Bacovia și Cioran reperează această categorie pe care ultimul a definit-o în *Manualul de descompunere*, observă Th. Codreanu: „Greșeala celor care surprind decadența este că vor s-o combată când ar trebui s-o încurajeze: dezvoltându-se, ea se istovește și îngăduie ivirea altor forme. Adevăratul vestitor nu-i cel care propune un sistem când nimeni nu-l dorește, ci mai degrabă cel care grăbește Haosul, este agentul și crainicul lui" [*apud* 50, p. 529]. Astfel, un „grad zero al bacovianismului" (Th. Codreanu) deschide porțile și ironiei, și refuzului sensului figurat, și deci furiei contra absolutului, dar și căutării lui, autoreferențialității poemului, obsesiilor și antisentimentalității etc., putând genera fenomene verbale inflaționiste sau niponizări (M. Cimpoi) economicoase, până la fojgăieli mute gen *Poem de lubov trist*, de Dumitru Crudu, pe care-l citãm mai jos:

„

".

Or, poetul se autodefinea: „Bacovia / Țara / Când tace / Orice cuget...” (*Stanță la Bacovia* [7, p. 248]). Este vorba de o imagine nonființială care întruchipează, în fond, latența, întrucât postmodernismul, identificat adesea cu generația ’80, împinge la extreme „personalizante” majoritatea căilor deschise de Bacovia în limitele celor două dimensiuni: retractilă (a crizei temporale, a psihozei și senzitivității negative) și cotidiană (a realului, inclusiv a realității textului, și a inerției indiferente). În cea mai nouă carte despre optzeciști, *Portret de grup cu generația ’80 [Poezia]*, Mihail Vakulovski scrie: „Așa cum prin Al. Mușina putem ilustra poezia realului și prin Gheorghe Iova – poezia textului, Călin Vlasie reprezintă de minune *poezia din spațiul psi, poezia psihozei*”, divizând primele două categorii în altele: *poezia realului* – în *realul cotidian, hiperrealul* și *realul fabulos*; *poezia textului* – în *texistențialistă* și *textualirică*, parcă pentru a face o disecție paradigmei poetice Bacovia. Deloc întâmplătoare a fost și opțiunea autorului de a conferi studiului său monografic tonicul duh bacovian, când fixa motto-ul „O, cum omul a devenit concret...”, probând o intuiție sigură pentru rolul bacovian neîndoielnic în configurarea unei poezii a dilemei.

2.6.

Concluzii

O repunere în cauză a tematicii temporalității în poezie indică, în viziunea noastră, valorificarea unor noțiuni heideggeriene privind temporalitatea ființei, manifestată prin afect în ipostaza ființării. Situarea afectivă reprezintă în primul rând o direcționalitate a preocupării *Dasein*-ului ca subiect ce ființează, și, în ultimă instanță, prin substratul temporal, starea de deschidere a ființei. Pe terenul poeziei, *Dasein*-ul echivalează cu un eu liric. Temeiul temporal al situării afective ordonează lumea (textului) în raport cu *Dasein*-ul (eul liric). Astfel, timpul *Dasein*-ului devine timpul lumii pe care o analizăm – timpul poetic.

Privite filozofic, stările afective au fiecare în parte, după Heidegger, un anumit temei temporal putând desemna în mod generic tipul comun al cunoașterii: frica este, spre exemplu, declanșatoarea unui *malum futurum*, speranța se întemeiază pe un *bonum futurum* etc. și subminează într-o anumită măsură ființa prin uitarea de sine în favoarea unui prezent acaparant. Tipul poetic al cunoașterii ilustrează temeiuri temporale individuale de la o poetică la alta care prescriu definiții particulare operelor de autor. De exemplu, frica de moarte la Grigore Vieru instituie ca sens al ființei (opus gestului subminării acesteia) *trecutul esențial* (un timp etern), care fundamentează prezentul amenințător, tocmai moartea devenind, astfel, personajul deposedat, lipsit de valorile eterne (părinți, copii)... Același exemplu demonstrează perfect concepția sinesteziei afective a lui Mikèl Dufrenne, care observa just că *ființarea* în poezie nu trebuie dispensată de *ființă*, așa cum procedează Heidegger pentru a releva o temporalitate autentică și una inautentică pe axa existențială. Așa se explică și trecerea de la *frică* la *milă* în poezia viereană, căreia îi vom acorda mai multă atenție.

Astfel, conectați această viziune, pentru a proceda la efectuarea unor studii de caz am repus în discuție figura poetică bacoviană, identificând două direcții ființiale generate de analiza temporală după model heideggerian. Este vorba de o direcție spre trecut și alta a iterativității și cronicizării. Am relevat faptul că figura poetică bacoviană se prezintă printr-un dublu conceptual inovator. Am fixat existența unei dimensi-

uni a *retractilității* poetice la Bacovia, dând naștere unei viziuni lirice, pe de o parte, originală, pe de altă parte, deschizătoare de linii interpretative în cazul altor individualități creatoare. Cea de-a doua dimensiune pusă în cauză este *cotidianul,* care radicalizează personalitatea poetică a lui Bacovia și inspiră o purificare a direcției în postmodernism. Tipul analizei se înscrie într-o formulă paradigmatică și va determina configurarea la nivel de interpretare critică a unor modele sintagmatice. În capitolele ce urmează vom desfășura deci un exercițiu aplicativ al celor două aspecte temporale, pentru a valorifica estetic profiluri poetice precum Alexandru Lungu, Grigore Vieru, Emilian Galaicu-Păun și Liliana Armașu.

3
MODELE ALE TEMPORALITĂȚII RETRACTILE

3.1.
Alexandru Lungu şi cunoaşterea poetică prin contragerea în originar

Motto:
„Poezia ne ajunge din urmă izbăvind lumile
pierdute și ne întâmpină din viitorul pe care l-am petrecut fără să-l fi visat până la căderea acestei clipe."
Alexandru Lungu

Născut la Cetatea Albă (13 aprilie 1924), poetul Alexandru Lungu se formează ca personalitate în două domenii profund complementare, care i-au marcat ființa bidimensională: medicina și arta. Pe vremea când îl preocupau examenele din studenția primului an la Facultatea de Medicină, își definitivează și primul său volum de poezii – *Ora 25* (1944), premiat la concursul „Ion Minulescu". Cu acesta se naște ca poet cu un puternic potențial creator sub ochii lui Constant Tonegaru, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Adrian Maniu, Perpessicius, membrii onorifici ai juriului, care semnează și primele cronici referitoare la creația sa, la fel de importante și astăzi, păstrându-și valabilitatea, pentru că, în pofida unor intemperii distrugătoare pentru artă, poetul și-a menținut principiile de valorizare poetică până la sfârșitul vieții, iar vocea sa a rămas de aceeași putere de rezonanță, la fel de distinctă prin acuitatea viziunii pe care a cultivat-o.

Pe cât de entuziast a fost contextul nașterii ca poet a lui Alexandru Lungu, pe atât de exigent a fost poetul cu sine mai târziu, când epoca literară în care urma să se manifeste a coincis în mare parte cu proletcultismul și realismul socialist, fatale pentru individualitățile creatoare, dovadă fiind retragerile repetate ale poetului din scena literară constrictivă a momentului istoric (tăcerea de la 1946 până la 1968 – 22 de ani!, de exemplu, apoi pauza dintre 1973-1980 – încercat de dificultățile autoexilării sale în Germania, unde se va afla până în 24 iunie 2008, când aripa morții îi va încătușa suflarea). Acestea l-au făcut pe Gheorghe Grigurcu să mărturisească: „autorul *Orei 25* se constituie într-o pildă de comportament literar, de o fermitate discretă, de-o tenacitate elegantă însă nu mai puțin tranșantă" [88].

În plus, deși poezia, în general, traversează mereu febrilitatea recreării, în a doua jumătate a secolului trecut, aflată într-un nou moment de „uzură", își caută expresia în cele mai variate și contradictorii spații imaginare. Ideea explorării unei lumi cotidiene, de rutină, este una în drepturi de a se realiza (prin valul poeziei cotidianului) alături, de asemenea, de direcțiile (manifestate aproape concomitent sau la intervale instantanee de timp) la fel de semnificative ale suprarealismului, onirismului etc., care deschid cortina unei largi alternative expresive. Situându-se temporal și, în bună măsură, conceptual în suprarealism, Alexandru Lungu se remarcă, încă de la debut, printr-o individualitate care transgresează parcursul istoric al expresiei poetice. Șerban Cioculescu afirma în acest sens că „prin tehnica personală a mânuirii sugestiei lirice, unduitoare ca inelele unui șarpe marin uriaș, peste apele vaste ale poemei, autorul își transmite neliniștile, spaimele, obsesiile într-un mod mai comunicativ și eficace decât camarazii săi de generație, al căror suprarealism s-a învederat de a fi prea adeseori o formulă strangulatorie".

Dat fiind faptul că procesul creativ în cazul poetului Alexandru Lungu se întinde pe întreaga durată a vieții sale (chiar dacă nu și-a scos la lumina tiparului volumele în mod sistematic din cauza proletcultismului, de exemplu), în care s-au succedat mai multe tendințe literare, poezia sa abundă și de aspecte existențialiste răsturnate, și de elemente onirice, starea de somnie, de vis fiind un spațiu în care toate își află rostul și în care se mărturisește despre o existență umană marcată providențial și deci profund integrată cosmicului. Se vorbește în critică și despre un Alexandru Lungu – poet citadin, la începuturi, apoi despre verbozitatea

sa decurgând din largi poeme cu tentă epică, urmărind un fir arborescent, oarecum narativ. Vladimir Streinu remarca revărsarea simfonică a versului lui Alexandru Lungu. „(...) dacă e să sugerăm prin analogie tehnica poetică a lui Lungu, o alăturăm tehnicii muzicale simfonice. Și procedeul este cât se poate mai potrivit pentru o poezie ca a sa de mare debit, revărsată pe pagini întregi, aproape nepunctată, poezie fluentă ca și masele sonore ale muzicii simfonice, cotropitoare ca apele ieșite din albie, cu caracter deci de inundație primejdioasă, dacă reluările, acele simili-refrene sau simili-„paralelisme ale membrelor", n-ar interveni cu cadența lor emoțională (...)" (Vladimir Streinu, 1947, în *Ninsoarea Neagră* (I) [115, p. 296]). Șerban Cioculescu puncta și dânsul orchestrarea primului volum de poeme într-o „unitate simfonică" [115. p. 297].

Sunt destul de numeroase și caracteristice poemele cu tematică religioasă (poemele cu tentă religioasă, pe care le vom analiza mai spre final din punctul de vedere al temporalității, suportă mutații lirice exemplare, așa încât Iulian Boldea sesiza chiar o „tentație a desacralizării" în poezia lui Al. Lungu. [18, p. 180]), superioare, ca realizare și mesaj, celor anterioare. Aceste salturi „dintr-un vagon în altul" nu sunt întâmplătoare: ele constituie niște etape bine definite ale evoluției sale poetice. Debutul destul de timpuriu (*de facto* în revista liceană „Prepoem"), apoi realizarea, împreună cu Ion Caraion, a revistei „Zarathustra", un laborator în care poetul și-a „procesat" mutațiile artistice, i-au menținut viu impulsul creator.

Nicolae Țone, în prefață la *Ninsoarea Neagră* (I) [115, p. 9], scrie că „destinul său care ține, nu în mică măsură, de magie (Gheorghe Grigurcu: «o poezie mistică», n.n.), de alchimie (Lucian Vasiliu afirmă: «Poezia lui Alexandru Lungu e una de tip alchimic, de rafinată esență» [177, p. 197] n.n.), e să mute trecătorul în substanță neeterogenă, să transfere clipa infidelă în piatra de piramide și să regăsească sensul și semnificația în starea lor genuină, primordială și să le (re)trimită, o dată în plus, în circuitul major, care constituie o sumă, neîncetat pulsatilă, de viață și moarte, de bezna și fluorescență". Astfel, titlurile volumelor *Ora 25* (1946), *Dresoarea de fluturi* (1968), *Timpul oglinzilor* (1968), *Ninsoarea neagră* (1970), *Armura de aer* (1973), *Elegii malteze* (1980) sunt doar câteva care punctează un destin creator tumultuos. Alte cărți de poezie, foarte multe, publicate de-a lungul vremii – *Altceva decât umbra* (1969), *Poeme* (1971), *Litera și legământul* (1981), *Trei parabole* (1981), *Septuoprepoeme* (1981), *Umerii lui Elohim* (1981), *Nutreț*

pentru demoni (1982), *Spaima viorilor* (1982), *Clavicula mundi* (1983), *Fapta și întâmpinarea* (1984), *Judecata fără de apoi* (1984), *Piatra-apa-soarta* (1985), *Trei poeme* (1985), *Steaua neizbucnită* (1986), *Fuga din priveliști* (1987), *Elegii cretane* (1989), *Pardes* (1989), *Cheia din mires-me* (1990), *Stigmate și lauri* (1993), *Zariștea din timp* (1994), *Ocolul oglindirii* (1995), *Auzeliști* (1996), *Roua de Apocalips* (1998), *Ochiul din lacrimă* (1998), *Teascul de taină* (1999) *Ninsoarea neagră* (antologie în 2 volume) (2000), *Cerneala și sângele* (2002), *Fața nevăzută a umbrei* (2003), *Himere în amurg* (2004), *Ziditor de umbre înălțând zădărnicii* (2005), *Scorbura melancoliei* (2006), *Zăpezile de niciodată* (2006), *O carte și doi autori în căutarea unui titlu* (2007), *Clepsidra oarbă* (2008), *Îngerul şi îngera* (2008) etc. – repereazǎ temeinic bogăția gândirii poetice a artistului. Prolificul poet Alexandru Lungu a publicat circa 40 de volume de poezii, în care materia *neîncetat pulsatilă* a imaginarului poetic din creația lui Alexandru Lungu se înscrie în ritmurile și morfologia cunoașterii prin retragerea în originar. Vom vedea în continuare nivelele la care materia poetică capătă fluiditatea ce permite „sensul invers" al creației, recuperând sensul total, nedegradat, ființa însăși.

3.1.1. Timpul – curgerea spre originar. Premisele creației inverse

„...atunci noaptea târziu de tot
descifrez în arterele în venele mele
o geografie nebănuită ciudată
prin care privesc
cu teamă și totuși cu o liniște
fermă,
subterană
înapoi –
și descopăr în fiecare hematie
în fiecare umbră
a sângelui meu imens
amintiri din trecutul meu
prelungit din strămoș în strămoș
undeva în timpuri
necunoscute cărților sau pietrelor"

Alexandru Lungu

Pornind de la afectivitatea puternic marcată de impactul cu lumea și lucrurile, cu exteriorul, aparținând eului liric și de la modalitatea de

transpunere a acesteia în textul poetic, subliniem raportul poeziei lui Alexandru Lungu cu ideea unui soi de artificiu având o miză ludică, inițiind deci un joc al spiritului care cochetează cu adevărul universal. Este, altfel spus, un document al imaginarului său privind modul de a fi și de a vedea în timp, cel mai important și frecvent simbol al curgerii spre originar. Poezia lui Alexandru Lungu, fiind prin excelență acvatică, aspect care ilustrează nemijlocit ideea curgerii, se „arată" ca o crustă din tumultul apelor primordiale ale creației în sens de imperative ale împlinirii spirituale umane, prin care se întrevăd pendulările năzuinței spre întregire. Ea are consistența unei lichidități translucide care permite deschiderea misterioasă a cortinei unui imaginar poetic copleşitor. Încă de la primul volum al lui Al. Lungu, Ion Negoițescu întrevede această „materialitate translucidă" a poeziei, care până la etapele înaintate ale procesului său literar i-a rămas definitorie: „Subtil pare prinsă, ca o insectă fragilă în acul invizibil, neurastenia vremii, obsesia ştirii, modernitatea halucinantă a informațiilor; toată senzația are, de altfel, o materialitate translucidă de moluscă nestabilă, în imaginea ei. Această fluiditate a imaginilor, care dă un farmec real poemelor lui Alexandru Lungu, duce la senzația şi mai insinuantă a dizolvării, a neantizării, încât era firesc să se lase ispitit de umbrele, la fel de lichide, în mulaje senzoriale, pure ale spaimei" [115, p. 298].

Ideea „frumoasei fără corp" se naște anume din acest mod de a vedea dezmărginitor lucrurile. Versul lui Alexandru Lungu, figurativ vorbind, este impalpabil aproape, îmbietor și acaparant, cu totul imaterial. Cu aparențele unei vaporozități ludic relaxante, poezia surprinde inevitabil axa abstractă a existenței noastre, dematerializându-se sub ochii cititorului. Este vorba de un fenomen deosebit față de cel eminescian, în care curgerea este reprezentată fie prin degradarea valorilor umane (*Melancolie, Scrisori, Luceafărul* etc.), fie dezmărginire prin mineralizare / solidizare / materializare (finalul *Luceafărului*). Redimensionarea „scenei poemului" (Iulian Boldea) prin ambianța încetinitoare (a timpului! Cf. starea de *remember*) a „costumului" acvatic conferă ideii poetice posibilitatea unei descifrări în sensul transferului afectiv interspiritual / de la spirit la spirit sau al transferului spiritului într-o lume diferită, propice reîntregirii, samblabilă spiritului, dacă nu identică acestuia: „neocolitul magnetism / al apelor uitate / undele-și trimite / prin timp / până-n adânc / scoici pulsatile / vibrează-n apă / cu nesfârșirile ispitei / meduze translucide / prin osul frunții / lin lunecă amurgul" [121, p. 93].

Vălul melancoliei și al ușoarei, dar sesizabilei frici în fața trecerii, a cuvântului, a izbânzii sau a vitregiei și nenorocului țin ritmul echilibrat și constatativ, reflexiv și resemnat al incantațiilor poetice, de un romantism eminescian aproape, în volumul *Pardes*. Un exemplu:

„Mereu rămas pe roata nevăzutelor hotare
am adăstat amintea și-am priit cuvântul
spălând tăcerea din uitare și de cumpeni
În semeții adânci când nu e decât noapte
aud căderea frunzelor dintâi (...)”
(*Piezișul din cenușă, Pardes* [118, p. 24]).

În volumul *Cheia din miresme, Alcătuirile pustiei* – un poem reprezentativ în acest sens – se remarcă prin configurarea germenelui verbului care poartă o existență autonomă față de cel care-l lansează, semn al individualizării puternice a cuvântului care este stăpân peste ființă:

„Nu-i sunet să răzbată-n auzeliști
fără vreo dezmierdare de tăcere
Să stingem vorba.
Răzmerița de vânt
să-și culce spicul gol în neființă
până-n hotarul unde-ncepe rostul și
se sfârșește necurata (...)” [109].

În poezia lui Al. Lungu nu se pune problema materializării verbului. Din contră, materia devine vibrație, spirit. Or, acest lucru se explică prin sugerarea ideii de virtualitate interioară a cuvântului. Dincolo de ideea tăcerii recuperatoare, vraja cuvântului în starea pură de spirit este cultivată ca pe o materie superioară a receptorului / emițătorului, acesta din urmă fiind un prim receptor și ambii supunându-se forței verbale germinative. Astfel, creația, ca „produs”, devine spirit, părăsind materia: „trupul săvârșit își caută duhul” (*Oracole din Camposanto* în vol. *Pardes* [118, p. 24]); „cuiburile nu-și mai găsesc / rătăcitele păsări” (*Şerpi îndoielnici* în vol. *Fața nevăzută a umbrei* [111]) etc. Sensul acestei lumi este căutat la modul propriu. Orice „reper” al realității se transformă într-un înțeles, într-un semn al substanțialității metafizice.

Semnalăm aici un fenomen structural poeziei lui Alexandru Lungu, să-i spunem, al creației „inverse” (de la materie la spirit și nu dinspre idee către materializare, însemnând o zbatere sensibilă spre totalizarea interioară), manifestat nu doar la nivelul figurilor poetice, de exemplu: per-

soana întâi de plural a verbului imperativ „să stingem" nu este deloc vocea eului liric personalizat, nu este nicio asumare a colectivității. Ea este una implacabilă dintr-un interior atotcuprinzător, a unui spirit absolut, esențializat. Despre Alexandru Lungu Titu Popescu spunea, pornind, cu siguranță, de la statutul extrem de curios al eului liric că „el însuși este învinsul poeziei, în jurul lui metaforele au consistența unei oaze providențiale și numai prin filtrul ei își poartă dialogul esențializat cu lumea (...)" (Titu Popescu, 1996, *Ninsoarea neagră* (II) [116, p. 196]).

Problema inspirației sau a sacrificiului în numele artei sunt mai departe de materia poetică a liricii lui Al. Lungu. Energia verbului ca instanță abstractă este singura preocupare a vocii lirice, adesea impersonală, rece, implacabilă și, prin aceasta, mesianică, mărturisind despre esența superioară a înțelegerii umane prin cuvânt, ca expresie a unei trăiri superioare, cu marginile în „negând" și extremitățile în „umbra literei din urmă": „Prin negând cuvântul încolțește taine / al căror magic rod ne stă de pândă / din umbra literei din urmă" (*Alcătuirile pustiei*, în vol. *Cheia din miresme* [109]). Este evidentă evaziunea lirică în „negând" pentru a afla cuvântul tăinuit, originar, „negândul" fiind o pre-stare a lucidității și conștiinței care constituie în același timp o pre-stare a degradării, iar prin asta o aspirație către ingenuu a artistului în condițiile alterării existențiale. E vorba aici de evitarea alterării „magicului rod" al cuvântului prin materializare și despre un soi de contragere în abstract dinspre „umbra literei din urmă", poetul trudind pentru a dura eternitatea (nedegradarea) gândului din negând (originar).

Ideea de *contragere* este iterativă în poezia lui Al. Lungu. Aici fascinează magia pragului și a posibilității trecerii lui spre dincolo. Originarul nu este neapărat o valoare în sine, ci mai ales el este valorificat prin faptul mistificator de a fi o coordonată esențială a existenței umane, este un punct cardinal al situării afective a eului și o direcție constantă de pendulare a acestuia. Punctele de o extremă apropiere ale teluricului și originarului sunt cele care creează tensiunea lirică, întrucât obiectele lumii în care se mișcă eul liric, unul insesizabil adesea, sunt semne ale deschiderii înăuntru și vorbim aici de o deschidere către originaritate. Titlul unui volum din 2003 este *Fața nevăzută a umbrei* [111], extrem de sugestiv în acest sens. „Fața nevăzută a umbrei" este concretul contras în abstract, și regăsit în el. Eul poetic, despre care spuneam că este unul impersonal, dirijând acest proces al contragerii, capătă amploarea statutului autentic de demiurg al creației „inverse":

„deasupra apei
plutește o lebădă neagră
cântecul ei de pe urmă
în țăndări sparge văzduhul” (*Zei trufași*).

El este, pe de o parte, zeul care ordonă de dincolo de lumea aparențelor, pe de altă parte, tocmai el este cel care se realizează prin lumea cvasi-concretă dirijată, găsindu-și rostul împlinirii prin reîntoarcerea către o identitate proprie.

Poemul *Nenumire* ilustrează în mod evident ideea evaziunii în originar prin contragere: „În fereastra amurgului / două umbre contopite / de o stea nenumită / luminate lăuntric / negre ninsori / ploi și grindini / neguri și spaime / întretaie lumina târziului / poate noi amândoi / luminați de nenumire / respirăm rugina / alunecatului amurg”.

O stare confuză (a confundării) palpită în peisajul lăuntric al celor doi. Sensibilitatea pentru originar („două umbre contopite / de o stea nenumită”) se împleteşte cu cea a târziului lumesc, a contingentului care stă sub zodia efemerității și deci a apusului („neguri și spaime / întretaie lumina târziului”). Poemul relevă un proces indirect al retragerii, el fixează două stări aflate în perfectă opoziție (una a întregului, *a perenului*, alta – *a efemerului*), care-și „dau târcoale”. Contragerea are loc, pentru că eul poetic, în ipostază de „personaj” al lumii vizibile, trăiește revelația regăsirii originarului. El își contemplă noua stare ca pe o treaptă evoluată celei actuale – stare purificată, devenită abur, esență, umbră. Contragerea ca regăsire a adevăratei identități apare ca o tentație a evadării din viața telurică. Poemul se numește *Nenumire*. Regăsirea acestei stări dintâi este un refugiu, dar este și un punct final îndepărtat al unui drum parcurs îndelung. Fenomenalul nu complinește originarul, pentru că primul alterează spiritul. Cele două realități se succed, marcând nașterile și renașterile, astfel realizându-se traiectoria cercului existențial, având ca particularitate esențială iterativitatea (citește: reînnoirea).

Tendința de evadare spre *dincolo*-ul originar este provocată, pe de o parte, de siguranța împlinirii spirituale ca finalitate existențială râvnită de eul poetic și, pe de altă parte, de imperativul providențial al integrării cosmice pentru a evita neantizarea:

„la vânătorile duhului
nicăierea fuge gonită

asemenea sălbăticiunii
încolțite fără scăpare
de sunetul cornului”
(*Piatra juruinței, Auzeliști* [107]).

De aici, „nicăierea” fiind un punct nedefinit din viitor, înclinăm să ghicim o logică evolutivă spre Ceva, cu sens deplin, adică nu se ignoră traseul inițiatic al eului (și aici unul cu totul impersonal, aproape imperceptibil), dar acest itinerar este văzut ca direcție regresivă, idee asemeni celei din mitul eternei reîntoarceri, când finalului îi succede începutul. După goana eului, marcată „fără scăpare / de sunetul cornului”, urmează „fântâna vrerii prielnice / cu apa neîncepută”, „unde odihnesc legendele / și-n fiecare sâmbur de noapte / izbucnesc puzderii de crini”. Astfel, finalitatea inițierii fiind, paradoxal, „apa neîncepută” și, de fapt, a tuturor începuturilor, evadarea în absolut este văzută indirect ca o contragere într-un spațiu protector al începuturilor, un spațiu magic de unde ia naștere voința („vrerea”) și timpul. „Fântâna vrerii prielnice / cu apa neîncepută” este un loc de deschidere a eului poetic, este o mărturie a sinelui despre sine, „vrerea” este sâmburele emoției poetice care răspândește în universul poetic dorul apei neîncepute, punând sens în trecutul esențial heideggerian, în originaritate deci.

Lirica evaziunii sau a aspirației spre „nevăzut” (Iulian Boldea [18, p. 180]), la Al. Lungu a fost încă de la început punctată de Gheorghe Grigurcu, fiind concepută însă altfel: „*Anotimpul Oglinzilor* ni se impune ca un titlu cu multiple rezonanțe ce pot fi asumate de orice poet [...]. Mișcarea lirică cea mai semnificativă (dar și tipică!) a volumului în discuție este evaziunea. Poetul încearcă să se salveze de destinul ce-i circumscrie existențial creația, să se scuture de pulberea urbană [...]. O direcție a evadării, cea mai cultivată, o constituie spațiul geografic, locurile «niciodată văzute», magnetismul unor «țări și țărmuri furate sortirilor noastre». (...) O altă voluptate evazionistă constă în evocarea bucolicului, un bucolic festiv, care presară peste trăsăturile alegorice satisfacții senzuale” (Gheorghe Grigurcu [115, p. 300]).

Tot la o „evadare” se referă și Ana Bantoș scriind despre eul liric din opera lui Alexandru Lungu: „personajul se zbate pentru a se elibera de iluzia aparențelor, jinduind redobândirea unor stări ființiale primare, singurele capabile să-i «intermedieze» urcuşul spre eternitate” [8, p. 173]. Poetica evaziunii este cu siguranță o poetică în care se produce *evadarea*

din timpul contingențelor, eul poetic cunoscând prin actul creației o curgere către originar și autentic, timpul inalterabil al universalului. Și al conservării ingenuității, așadar, un trecut esențial, care fundamentează deschiderea (în mod poetic) către lume.

Dacă, în general, metafizicul este văzut ca o sferă existențială concepută dintr-o perspectivă *gnostică*, pornind de la fizic (la Eliade, de exemplu, cu specificul de rigoare al prozei, fizicului profan îi este opusă sacralitatea metafizică), concretul fiind o haină (și prin aceasta o mărturie), adesea neîncăpătoare, a unei lumi spirituale, la Alexandru Lungu ideea contragerii manifestată pe largi coordonate – *ars poetica, ars amandi, ars vivendi* etc. – este una care declanșează un proces *cognitiv* al lumii (și fizice), ca o aventură a sensibilității originare, prin eterne retrageri și pendulări într-un vid metafizic detașat, dar greu, totuși, de ideea existenței fizicului, care nu este niciodată reprezentat în pura sa materialitate. La Alexandru Lungu dualitatea lumii e refăcută pe cont propriu prin trasarea liniei de contragere a eului prezent afectiv în originar, iar poezia este calea cunoașterii lumii duale și șansa de integrare în sfera primordială a ființei.

În concordanță cu cele evidențiate până acum, vom concretiza raportul în care se încadrează ideea temporalității la Alexandru Lungu față de cea a creației inverse prin contragere şi care constituie curgerea către originar. De remarcat faptul că Iulian Boldea, în *Poezia lui Alexandru Lungu*, semnalează un vector al interiorizării prin două imagini referențiale: a „ochiului lăuntric" și a „revelațiilor umbrei", cu anumite implicații semantice, subliniind că „retranșat în sinele propriu, poetul regăsește o *imago mundi* suavizată, diafană, de o evidentă transparență", iar despre temporalitate menționează că „poetul desprinde, în acest fel, din trecutul *trăit*, segmente semnificative, iar rostirea meditativ-vizionară captează un timp revolut, marcat de efigia *destinului* și a *așteptării*" [18, p. 175]. Despre timpul trăit Ana Bantoș va constata că acesta servește cu siguranță drept sursă poetică, întrucât a fost unul de o tensiune aparte: „Greu de definit, stările sufletești ale autorului își caută întruchiparea inclusiv în limbajul bacovian. De precizat că singurătatea bacoviană este convertită uneia și mai cumplite, cea a sfârșitului de veac XX («Iar cerul plânge de însingurare sorbind tăcerile în dungă»), precum și a omului dublu deștărat" [8, p. 174]. Acutizarea sentimentului singurătății la Lungu este, în viziunea Anei Bantoş, motivată și de refugiul familiei, de înstrăinare, fiind vorba de o singurătate „în doi". Astfel, ipoteza raportă-

rii temporalității ecstatice heideggeriene în cazul operei lui Alexandru Lungu capătă repere suplimentare.

Un poem care face parte din volumul de debut cu titlul omonim și pe care nu am putea să-l ocolim în acest sens este *Ora 25*, concentrând o semantică temporală debordantă în câmpul unei dinamici afective neînfrânate (față de alte poeme din care aparent lipsește emoția eului) şi care, de fapt, marchează, în ceea ce priveşte axa temporală, întreaga creație a poetului Alexandru Lungu. De altfel, despre acest prim volum de poezii al lui Alexandru Lungu, Marian Iancu, în 2004, scria: „*Ora 25* se remarcă printr-o serie de imagini tulburătoare, adevărate spovedanii *nevrotice* (subl. n.) ale unui scriitor cu o anumită personalitate, apropiat prin expresie poetică și atmosferă de Ilarie Voronca și, mai ales, de Geo Bogza", poetul aflânduse „în căutarea unui discurs poetic opus oricăror forme ale unui lirism de tip tradițional" [100]. Ora 25, neîncadrabilă în niciun fus orar terestru, este resimțită de eul liric ca pe o prezență iremediabil acaparantă:

„E ora 25
pe lângă care voi treceți opaci
căreia nu-i observați prezența
dar pe care eu o simt
ca pe un curent electric"
(*Ora 25* [115, p. 32]).

Ora 25 este nervul temporal dezgolit, ca și *ochiul al treilea*, din celebrul poem programatic apărut în volumul cu titlu omonim în 1975, al lui Nicolae Dabija, care receptează timpul în stare flexibilă și în afara implacabilității, fiind deopotrivă un organ al anticipației și dilatării: „Dar ce-am văzut cu ochiu-al-treilea ieri / va fi doar mâine cu adevărat"[64, p. 17]. Versurile instituie raportul substanțial dintre trecutul și viitorul ecstatic heideggerian, indicând asupra originarității și a sensibilității poetice față de aceasta, ca viziune revelatorie.

Evadarea într-un timp inexistent fizic, esențial, este evadarea în individualitate, pentru că esența nu poate fi decât individuală, remarcă tot Heidegger în *Originea operei de artă* (idee care, de fapt, face imposibilă definirea ființei), evadare în nelimitele interiorității personale, de care este privată o trăire comună. Ora 25 desemnează *curgerea irepetabilă a individuației*, cu toate reprezentările acesteia: iubire, vis, iluzie, inerție, frică, nevroză, absurd, efemer, falsitate, deziluzie, singurătate, poezie, artă, alteritate, cetate, disconfort, dezolare, grotesc, incomensurabilita-

te, necomunicativitate, necunoaștere, vitregie, degradare, moarte. Toate îmbracă sensul urgenței esențialului și reflectă de data aceasta o evaziune a originarității în prezent (deși insensibil pentru ființarea neautentică), un revers firesc din moment ce eul trăitor printre cei „opaci" este conectat la originar: „ora 25 / (...) căreia nu-i observați prezența".

Acuitatea reprezentării acestei extreme temporale este generată de repetițiile obsesive și de reluările apozitive ale versurilor ce conțin sintagma „ora 25" sau lexemul „oră" și care nu se întind de la un capăt al poemului la celălalt, ci formează miezul acestuia, unde tensiunea lirică atinge o cotă maximă: „ora aceea unică de seară", când se naște misterul, „e ora când femeile se pregătesc / pentru mascarada întâlnirilor de seară", „e ora exodului", „e ora evadărilor spre orice iluzie", „e ora ceremoniilor solemne", „e ora când se declanșează / gesturile cele mai patetice cele mai nebunești", „e ora când febra bolnavilor / își execută dansul cel mai fantezist", „e ora 25", „e ora 25 / străbătându-mă ca o devastare (...)", „e ora cea mai periculoasă aceasta", „e ora de cea mai cumplită singurătate / în odaia rece ca un fior". Trăirea afectivă ca temporalizare a lumii creează în acest poem un raport strict și foarte evident.

Foarte apropiată de esența poemului este afirmația Smarandei Vultur despre creația lui Alexandru Lungu: „Unul din lucruri care te frapează de câte ori citești versuri de Alexandru Lungu e buna lui comunicare cu suprafirescul locuind în lume, cu îngerești ținuturi pe care poezia ți le face brusc vecine" [205]. Smaranda Vultur remarcă, de asemenea, la Alexandru Lungu o structură duplicitară a poeziei: „deși fiecare vers e o deschidere în evantai spre o lume a evanescențelor perpetue, din care treptat se încheagă o viziune a lumii, el e în același timp oglinda în care ele încremenesc" [205]. Oglinda în care încremenesc aceste viziuni este cu siguranță spațiul suavizat de contragere, instituit paralel în imaginarul liric al lui Al. Lungu. Sugestivă este în același sens și o altă formulă a Smarandei Vultur: „un întreg cu intrări multiple" [205]. Cu toate acestea, poemul are o singură extremitate și cea mai adevărată – miezul, care, ca esență a lucrurilor, nu trebuie căutat într-un sfârșit finalizator și eliberator; enigma existențială nu va fi dezlegată, ca și în mod tradițional, la capătul numărabil al contingențelor orizontale, ci la capătul lucrurilor în adâncimea lor, pe verticală, într-un interior axial. Pentru că și un capăt al existenței, şi celălalt sunt nesemnificative, murdare şi chiar groteşti, fiind vorba şi de un timp prozaic, distrugător, dizolvant.

Imaginea toamnei care face mereu semne disperate de morbiditate – cu care începe și cu care se încheie acest lung și consistent poem întins pe nouă pagini – constituie două extreme inerte, plate și absurde. Prin urmare, percepția poetică marcată de timpul individuației concepe timpul comun la fel de inert, de plat și de absurd, dedându-se indispensabilei contrageri într-un timp interior, esențial, nucleic. Construcția poemului are deci un impact puternic asupra semanticii lui generale, potențând ideea substanței (in)sondabile în profunzime a lumii.

Timpul poetic din creația lirică a lui Alexandru Lungu, înainte de a fi un timp nucleic, este indiciul esențial de reperare a unui imaginar liric halucinant și cel mai sugestiv pentru a deschide valențele poetice autentice:

„Seara aceasta injectată cu alcool
revărsată peste oraș
ca o ploaie de stele”
(*Madona cu pulpele goale* [115, p. 21]).

Acest incipit temporal se dezvoltă într-o subtilă – dar sesizabilă și decisivă în configurarea atmosferei mistificatoare – anaforă pe întregul poem prin versurile: „în seara aceasta care-mi mângâie hainele / cu mâinile ei”, „e o seară enormă planetară”, „în seara aceasta injectată cu alcool” (vers repetat).

Conștiința foarte puternică a temporalității poetice, eul desemnând, astfel, o instanță marcată de conștiința sinelui, favorizează o modelare fluidizantă a imaginilor, topirea lucrurilor într-un sens unic și îmbietor: „înfloresc în sârmele stelelor / buchete violacee și efemere”, „eu alunec / pe străzile desfăcute peste tot”, „o floare ciudată fluidă” etc. Eul poetic se contopește cu însăși curgerea.

Accentuarea către final a trăirilor obsesive, a aspirațiilor vaporoase care impulsionează individul, supunându-l unui epuizant exercițiu de captare a himerelor, se reflectă tot în expresii ale temporalității: „Târziu pe străzile largi / ca o renunțare”, „când felinarele vor adormi obosite”, din care este evident faptul că existența materială lipsită de iluzii constituie un sfârșit temporal, o ființate fără ființă, din care nu transpare originarul, esențialul. Astfel, târziul capătă dimensiunile neîmplinirii și epuizării, ale degradării sensibilului, atrăgând imaginea Arlequinului ce-și face apariția pentru a spulbera definitiv combustia unei iubiri imaginare. Cu toate acestea, ființa eului liric nu poate fi acaparată de măcinarea unei

curgeri implacabile a lumii. Obsesiile sale nu-i subminează identitatea, prezentul nu-i suprimă *trecutul esențial*, adică substratul originar, forța individualității eului liric învinge neantul și reînființează ființa.

Citadină în volumul de debut, *Ora 25*, poezia lui Alexandru Lungu se consumă în timpul revărsării miraculoase a peisajelor concrete și ascuțite, dar totuși exterioare și prin asta mai puțin copleșitoare, ale orașului, în aspectele lui mizere și tragice, într-un spațiu mult mai larg și mai flexibil al trăirii de o interioritate supradimensionată covârșitoare. Situarea în timpul prozaic al cetății lovite de intemperiile războiului, prin atitudinea afectivă a eului liric, se transferă ireversibil într-un timp lent, permisiv, lasciv și încăpător:

„După-amiaza e liniștită calmă
în grădina spitalului (...)
în mijlocul acestei după-amieze
liniștite și calme
lângă înotul lent al meduzelor tăcerii
aceste obsesii
mi se lipesc pe tâmple
ca niște alge funeste"
(*Dintr-un jurnal de spital* [115, p. 40-41]).

Indiciul temporal concret al *după-amiezii* constituie o pantă de evadare în lascivitate și flexibilitate. Permisivitatea care adună la un loc în inventarul peisagistic al poemului, alături de anturajul lucrurilor concrete, „așteptările" care „șerpuiesc", „obsesiile", „petalele negre lipite pe inimă", „meduzele tăcerii", deschide cortina unui spectacol senzorial terifiant, anulând ecstazele temporale și instaurând imanența, o stare ființială care nu se poate manifesta agresiv, care îmbracă o haină aproape imperceptibilă. Limita dintre concret și umbră se șterge definitiv, instaurându-se un timp cu infinite vase comunicante între lucruri și trăiri pentru a realiza transferuri hibridizante de particularități, spulberând contururile lor identificatoare. Astfel, temporalitatea poetică a acestui volum traversează itinerarul imagistic de la contondență la lascivitate.

Poemul *Familie* constituie o declanșare și o recuperare, prin sentimentul singurătății, a *trecutului infinit*. Prin cavalcada de strămoși din veșnicul trecut, eul liric se descoperă pe sine drept o infinitate de existențe, care se succed necontenit și care, prin veșnica regenerare, anulează moartea (contrar totuși observației lui Vlad Mureșan din *Timp ciclic și eshatologie*

în care autorul valorifică ideea morții ca iminență a regenerării fie și simbolice [132]), lăsând-o să atârne ca o idee de reflecție, ca abstracție, ca noțiune doar, pe marginea căreia cochetează convențional poeții:

„poeții spun în glumă
că sora lor e moartea (...)
ei nu știu că moartea
e un gol imens
din care e ridicol să construiești metafore”
(*Familie* [115, p. 44]).

Moartea, într-o lume comună, e pur și simplu ceea ce este, însă ideea morții este abolită prin încercarea eului poetic de a-și sonda adâncul singurătății, pentru a descoperi imperiul predecesorilor clocotindu-i în sânge, printre care și „sora” moartea contribuind la instituirea unui spațiu unic, individual, familial chiar, al cunoașterii sinelui. Redimensionarea trecutului printr-un prezent aparent golit de istorie reabilitează timpul valoric al existenței imediate, instaurând un timp prezent „autentic”, în termeni heideggerieni, în sensul în care acesta reabilitează ființa. Astfel, am spune că la Alexandru Lungu prezentul revalorificat prin trecutul esențial este sensul situării afective a sentimentului singurătății: „Dar noaptea târziu / când somnul inundă casa / şi eu oscilez singur printre tăceri / ascultând fructele însingurării / cum se coc în întuneric, / noaptea târziu / când zgomotele orașului / coboară obosite în vata liniștii (...) / atunci noaptea târziu / *inima mea devine / mai profundă / mai limpede decât toate cărțile de istorie* (subl. n.) (...) / atunci noaptea târziu de tot / descifrez în arterele în venele mele / o geografie nebănuită ciudată / prin care privesc / cu teamă și totuși cu o liniște fermă, subterană / înapoi – / şi descopăr în fiecare hematie / în fiecare umbră / a sângelui meu imens / amintiri din trecutul meu / prelungit din strămoș în strămoș / undeva în timpuri / necunoscute cărților sau pietrelor / undeva înapoi / cu mii și milioane de ani... (...)” (*Familie* [115, p. 47-48]).

Impactul estetic al unei concepții temporale intercalate se dovedește a fi unul impresionant și decisiv în configurarea unui imaginar liric nelimitat, pornind de la prezentul și concretul strâmt al existenței plate. În acest sens Constantin Abăluță remarca judicios „stările de neașezare ale materiei și spiritului”, cu sensul de neîmpietrire, în poezia lui Alexandru Lungu, dat fiind acest fapt, putem vorbi de o temporalizare generală a lumii imaginare din opera poetului cu filon oniric. Concretizând însă, familia invocată la începutul poemului se prezintă, într-o raționalitate opacă, prin

insuficiența ei: „N-am nicio soră / lângă evantaiul negru al disperărilor", „N-am niciun frate / care să-mi asculte atent / scoica singurătății", „Tata își ascunde ochii după lentile" etc., iar din explozia singurătății trecutul spulberă prezentul pentru a muta limitele imaginarului în infinit. Familia săracă în membri va deveni „familia aceasta magnifică și planetară", adjectivul pronominal demonstrativ de apropiere „aceasta" accentuând faptul că anume ea este singura și adevărata familie a noastră, alături de care singurătatea își pierde sensul.

În eseul său *Timp ciclic și eshatologie,* publicat în revista clujeană „Verso", Vlad Mureșan, precum am semnalat mai sus, denunță falsitatea mitului eliadesc al eternei reîntoarceri care ar recupera timpul, întrucât acesta readuce de fiecare dată și moartea, în egală măsură. Însă abia reflecțiile hegeliene despre moartea istoriei pun capăt ideii de evoluție și devenire. „Așadar, contrar prejudecăților solidificate, dacă eterna reîntoarcere radicalizează și eternizează tocmai devenirea (cea de care trebuia să ne salvăm), viziunea eshatologică este cea mai antiistorică viziune, este cea în care istoria este condamnată la propriul sfârșit, la propria ei anihilare finală. Și deoarece istoria a debutat printr-o damnațiune, sfârșitul ei echivalează cu o absoluțiune" [132]. În acest context la Alexandru Lungu în poezia *Familia*, invocată mai sus, eul liric ar putea fi considerat punctul unei *absoluțiuni*, care neantizează istoria, și pe cea săvârșită, și pe cea fixată pe hârtie („timpuri / necunoscute cărților sau pietrelor"), nesfârșiții strămoși constituind „sângele meu imens", un sânge care reflectă devenirea, dar nu este supus istoriei, cunoscând o imagine static-retroactivă. Sentimentul solitudinii este mobilul unei recuperări autentice a trecutului esențial deci și din acest punct de vedere. Familia este, așadar, reprezentată, nu pe linia ciclicității care implică obligatoriu moartea, ci printr-o absoluțiune a unei succesiuni lineare. Ideea absoluțiunii hegeliene este resimțită la nivelul situării afective a eului, iar din acest moment temporalitatea afectivă heideggeriană îmbracă cel mai bine rolul hermeneutic.

Pe lângă situarea afectivă valorificatoare a prezentului, e de remarcat, de asemenea, în această poezie conștientizarea timpului la nivelul percepției directe a eului liric, subliniindu-se în poem o temporalitate *in praesentia*, desemnând, în termeni heideggerieni, conștiința sinelui. Este o particularitate specifică a poeziei lui Alexandru Lungu, care cultivă o predilecție vădită pentru noțiunile temporale (în poezia citată găsim o consistentă axă lexicală a temporalității: toate gerunziile – foarte multe – care desem-

nează simultaneitatea, devansarea prezentului de către trecut, dar și adverbe temporale sau substantive încadrate în anafore sau epifore, sau alt gen de repetiții și chiar numerale temporale: „când", „totdeauna", „câteodată", „amurg", „noaptea", „târziu", „istorie", „strămoș", „atunci", „înapoi", „undeva înapoi", „în timpuri", „apoi", „peste o clipă", „până când", „mii și milioane de ani", „zorii zilei", „înainte", „facerea lumii" etc.) și jocurile cronologice alternative. Totuși, mai târziu, când poezia lui Alexandru Lungu atinge un grad avansat de decantare, aceeași solidă conștiință a timpului va căpăta o expresie mult mai subtilă, relevând mai degrabă alchimii temporale, dar într-o formulă criptică, deci *in absentia*, unde exemplele axelor lexicale vor constitui niște bijuterii ale imaginației în acest sens, fiind concentrate într-un insolit al imaginii. Smaranda Vultur remarcă aceeași predispoziție criptică: „poetul străbate o vârstă a poeziei oarecum apusă, întorcându-se la ea ca la oglinda cea mai potrivită pentru a exprima momentul în care puținătatea timpului trăirii, devenind limpede, se cere compensată prin adâncirea imaginii de sine însăși" [205].

În poezia *Alchimie sonoră* (placheta *Dresoarea de fluturi*) se realizează trecerea de la o conștiință a timpului către o explorare a lui ca material creator brut, din care gesturile poetului scot esențe mișcătoare; acestea schimbând, la rândul lor, printr-un gest confirmativ pentru cel nichitastănescian din *Leoaică tânără, iubirea*, lumea și cosmosul:

„Întâlnesc uneori unghiuri de timp
alveole de ore sau clipe
în care e de ajuns să rostesc în gând
numele tău păstrat în mine
(o nesfârșită amprentă de vuiet secret
asemenea mării ascultate
într-o scoică imensă)
e de ajuns să-ți rostesc numele
Andreea Andreea Andreea
pentru a mă afla a treia oară exact pe ultima lui silabă
într-o lume care-şi uită deodată
însuşirile toate
în afară de sunet"

(*Alchimie sonoră* [115, p. 64])

Timpul apare aici ca un dat nevalorificat, ca o armură pe care trebuie să o utilizeze poetul în îndelungatele lupte și căutări pentru a găsi și

valoriza clipa de aur în care rostirea și rostuirea se împletesc în creația poetică. Dar cuvântul nu preschimbă doar lumea, ci și pe creatorul său – printr-un proces al transpasibilității (Henri Maldiney), un gest integru care-l confirmă, subliniem, pe cel stănescian – devenind un liant misterios între aparență și esență, astfel ființa își găsește albia existențială complinitoare: „Și toate lunecând confluent / mă preschimbă atunci într-o punte de șoapte / amintind culoarea nedefinită a dragostei / şi într-un zid de tăceri / dezbrăcat de vaierul atât de negru / şi de aproape al morții" (*Alchimie sonoră* [115, p. 65]).

Sunetul, alchimia sunetului, ca extremă a unui proces sinestezic, transfigurator, verbul în varianta lui abstractă, nealterată de transpunerea scrisă, nu poate genera decât impactul creației asupra lumii, unul radical schimbător. Iar această radicalitate este probată prin manifestarea creației și la nivelul ultimei limite existențiale – moartea. Aspectul temporal este exprimat de data aceasta *in absentia*. „Moartea", pe de o parte, este simbolul sfârșitului absolut și iremediabil, o limită temporală de netransgresat, însă, pe de altă parte, „zidul de tăceri" este cu siguranță o limită transparentă care se suprapune imposibilului pentru a-l aboli în mod irevocabil. Distingem în acest context o dublă tipologie a temporalității poetice: *timp concret* (anihilant) vs *timp transparent* (regenerant). Concretețea limitei morții este exprimată prin construcțiile atributive „vaierul atât de negru și de aproape al morții", relevând paleta presentimentelor sinistre și imediate ale ultimului sfârșit și marcând un timp aproape palpabil prin sentimentul fricii (ca și la Heidegger frica spulberă ființa, acaparată de timpul imediat, trăind uitarea de sine), iar timpul transparent este „zidul de tăceri dezbrăcat" și eliberat de apăsarea unor trăiri de neînfrânt în fața morții și a prezentului dizolvant. Timpul marcat prin tăcere este unul subteran, unul autentic ființial în care conștiința eului își însușește propria ființă, fiind în măsură să acceadă la un potențial adevăr universal, transgresând limitele impuse de un imediat distrugător și înșelător. Astfel, transformarea lumii prin creație este o esențializare a ei, o dezbrăcare de contingent.

Într-un alt poem, *Trapez*, panta metafizică rămâne să fie ceea ce este într-un real care nu relevă decât platitudinea. Sentimentul dragostei conferă permisivitate realului, învestindu-l cu noi dimensiuni. Temporalitatea exprimată în această poezie *in praesentia*, deși nu își relevă dimensiunea verticală, care transgresează planeitatea, cunoaște o formulă neordinară chiar în limitele acesteia. Trapezul este forma memorială a timpului po-

etic generat de sentimentul iubirii, un trapez construit din jocul oscilațiilor clipei în momentul tensionării maxime a trăirii poetice:

„E de ajuns să-mi ciocnesc fruntea
o clipă o fulguire
de privirile tale sălbatic de limpezi
şi rămânem astfel suspendați în iubire:
două vârtejuri de aer
pierind și născându-se
în zborul unor salturi mortale

Timpul se leagănă
nu mai știi unde
undeva înainte undeva înapoi
cu un balans liniștit și egal
de trapez evadat din memorie”
(*Trapez* [115, p. 65]).

Timpul de o geometrie plană îi cuprinde pe îndrăgostiți, asigurându-le stări de visare și de nedefinire necesare re-creării spirituale, chiar în situația în care este exclusă o percepție spațială multidimensională a lumii. Totuși lumea în care este suspendată existența umană, deși reductivă, este supusă unui proces de supradimensionare prin potențialul afectiv al instanțelor lirice confesionante: „Timpul trapezul și-l leagănă / undeva înainte undeva înapoi / şi aud prin tunelul de teamă / ce se deschide prin flautul oaselor / şuierul lui de şarpe-mpietrit / şi-ți văd geamătul / spărgându-și tulpina de flori / cu un potop de petale înecându-mă / simt spaima ta fericită” (*Trapez* [115, p. 66]).

Conceptul timpului din acest poem reprezintă un termen de opoziție pentru trăirile afective. Aproape o convenție. Un timp interior însă care generează supradimensionarea lumii se înregistrează în paralel. Acesta din urmă este un timp tumultuos și dinamic afectiv, față de timpul exterior cu „șuierul lui de șarpe-mpietrit”. Șarpele este simbolul intemperiei și al perfidiei, axă semantică descendentă din imaginea șarpelui biblic ca arhetip al păcatului originar, care împiedică relevarea adevărului și regăsirea ființei. În poezia din Basarabia și Grigore Vieru explorează virtualitățile acestui simbol în poezia *Şerpii*, poet marcat de o conștiință a sacralității foarte puternice (cf. Ana Bantoş, *Dinamica sacrului în poezia basarabeană* [10]). Dar șarpele din poezia lui Alexandru Lungu este

unul „împietrit”, semn al abolirii și exorcizării răului prin forța unei iubiri metamorfozante *alias* a poeziei. Jocurile alternative ale secundei și ale eternității sunt indiciul unei radicale trăiri a timpului ca pe un mobil al evadării din realitatea strâmtă și perfidă. „Balansul liniștit și egal de trapez evadat din memorie” marchează momentul împlinirii prin dragoste și al reunirii întregitoare printr-o geometrizare temporală de trăiri proiectate într-o figură plană neregulată (cele două laturi neparalele ale trapezului). Iată încă o potențială geometrizare a sentimentelor și a lumii în literatura română pe lângă cea barbiană.

Aceleași paralelisme ale dragostei, timpului, fricii, memoriei sunt cultivate și în poemul *magia întâiei ninsori*, un poem cu adevărat magic și foarte bogat în reprezentări candide ale firii celor doi îndrăgostiți. Un poem care, prin puritatea și intensitatea imagistică a expresiei emotive, depășește în mod miraculos poezia romantică, iar prin potențarea semantică a unor motive lirice cochetează cu un simbolism discursiv și învolburat și cu un neosuprarealism interior. Iată câteva fragmente relevante în acest sens: „De-o veșnicie întârziu / la fereastra aceasta deschisă / cu fruntea lipită de sufletul tău / de geamul aburit în patima grea a tăcerii / de-o veșnicie privesc misterul întâiei ninsori / clipa ei străluminată și oarbă – / ninge întâia ninsoare pe lume / şi e ca ultima şoaptă dintr-o / noapte de dragoste / (...) / Tu știi înnămețito de ore / aburită de patima grea a tăcerii / de cearcănul visului în zadar sfâșiată / tu știi cum se face ninsoarea / cum din înalturi cad fulgii / şi cum mor pe suflete / mai uşor decât lacrima / viscolind încântări și regrete / (...) / De n-ai fi ar muri în lume ninsorile/ (...) / Întârziind la fereastra deschisă de tine / cu fruntea lipită de sufletul tău viscolind / simt cum ai vrea să-ți aluneci / mai orb ca zăpada / brațele pe umerii mei / aud cum ai vrea nămeții plânsului să ți-i îngropi / în sicriul pe care pieptul meu ți-l deschide – / dar ți-e teamă înnămețit-o de ore / că aş putea să te caut / dincolo de șuvoiul de timp lunecând în cădere / în spațiul de stagnare a clipelor / în oglinda încremenită a lumii / din privirea întâiei ninsori” (*magia întâiei ninsori* [115, p. 67-69]).

De această dată *târziul* insistent anaforic nu este, ca de obicei, un timp degradat și obosit, uzat şi golit de sensul începuturilor, ci este o extremă temporală în care inițierea în legile cosmice prin iubire este pe punctul de a se împlini. Este momentul când izbucnește infinirea în pragul nelimitat și etern al deschiderii („fereastra aceasta deschisă”). Târziul nevrotic, putregăit și fatal din Bacovia („Și tare-i târziu / Și n-am mai

murit”), nu seamănă cu întinderile nesfârșite ale candorii sufletului la Alexandru Lungu, târziul este acum o condiție a sensibilizării extreme, a predispozițiilor fine pentru transcendental: „de-o veșnicie privesc misterul întâiei ninsori / clipa ei străluminată și oarbă”. Târziul fatal din Bacovia se preschimbă în târziul ascetic, purificator la Lungu. Și în acest sens creația inversă la Alexandru Lungu ia proporții patente. Se poate chiar generaliza această asceză – un act absolutizant – ca latură a percepției lirice în creația poetului basarabean dublu refugiat. Se regăsesc mai ales în aceeași poezie configurări mirobolante ale timpului ascetic, purificator: „nicio întoarcere să fie n-ar mai putea / prin nămeții deveniți deodată puncte / de timp în stagnare – / spaima ar putea fi cel mult o flacără / în părul tău efemer înflorită / pentru că nicăieri niciodată / nu mai este nu mai poate fi vreo scăpare / din spațiul de dincoace de șuvoiul timpului nins / pentru că lăsându-ne ninși / într-o clipă înmiresmată de veşnicie / cât toate iernile lumii / nicio tresărire nu ne mai așteaptă vreodată / şi dincolo de şuvoiul de timp lunecând în cădere / amețiți de sărutul tragic al întâilor fulgi / *noi rămânem o suflare de patimă mută* (subl. n.) (...)” (*magia întâiei ninsori, Ninsoarea neagră* [115, p. 69-70]).

Este vizibilă, de asemenea, o spațializare / reliefare a timpului, o durificare a lui („spațiul de dincoace de șuvoiul timpului nins”), generat de intersubiectivitate, semn al aceleiași sensibilități acute, despre care am afirmat mai sus, ce resimte timpul ca pe o substanță caracterizată printr-un anumit grad de contondență, un timp concomitent violent care delimitează, segmentează spațiul de manifestare a elanurilor și aspirațiilor lirice, stabilind interdicții severe. Iarăși este prezent tandemul lexico-semantic frică / spaimă vs timp, configurând o structură sinestezică à la Dufrenne. Frica, și la Heidegger însemnând o spulberare temporalizatoare în cotidian a ființei, are afinități de semnificare în poezie cu teoria filozofului german, iar dispariția spaimei la Lungu echivalează cu o tăcere și o muțenie atemporale, reprezentând efectul ascetic al duratei; prețul abolirii unui timp de o duritate concretă este aflarea „dincoace de șuvoiul timpului nins”, într-un spațiu al penitenței, îngrădit, nepermisiv, iar „dincolo de șuvoiul de timp lunecând în cădere” se întrevede finalitatea eliberatoare a contragerii, timpul convențional rămânând în urmă, ca o jucărie stricată și nefolositoare dintr-o existență depășită, urmărindu-se un proces de atemporalizare *in absentia*, printr-o purificare a trăirii: „noi rămânem o suflare de patimă mută”.

Un gen de temporalitate *in absentia* la Alexandru Lungu este și temporalitatea cromatică – o particularitate atavică simbolistă. Dacă la Heidegger temporalitatea se manifestă în strictă consonanță cu afectul, dând naștere conceptului de temporalitate a afectelor, la Alexandru Lungu găsim o halucinantă și originală hibridizare sinestezică a timpului și culorilor, păstrând, în același timp, dominanta afectivității decisive. „Timpul albastru" este timpul de regăsire a ființei, este un timp originar și autentic. Alte culori constituie varietatea posibilităților de pierdere și dezaxare a ființei sau a eului aflat în căutarea echilibrului ființial. „Dintre culori, albastrul este cea mai adâncă (...). Se spune de asemenea că egiptenii considerau albastrul drept culoarea adevărului" [30, p. 79]. Timpul albastru de o transparență translucidă „mai adânc arde sângele", „lumina mai lesne se închează", în timp ce „toate / celelalte mă inundă cu spaime", pentru că celelalte culori reprezintă dezechilibrul ființei, marcând plasarea în afara adevărului: „galbenul veșted", „verdele fugit din albastru", „violetul cearcăn vinețiu", „roșu putred mustind în amurguri". Între timpul albastru originar și timpul degradant al ființei se interpune și o axă temporală delimitativă și neutră. Astfel, impersonalul „se" heideggerian se poate manifesta cromatic la nivelul lui alb și negru, ca niște factori de neutralitate pentru a lăsa individuația ființială să se producă în modul cel mai propriu. Or, se știe că lumina colorată înșală ochiul, strivind individualul, albul și negrul, în acest raport fiind chiar proteguitori ai identității personale manifestate în limitele celor două neființe:

„Numai albul și negrul
ar putea sta de pază
imperturbabile străji de zi și de noapte
silind albastrul să cânte neînduplecat
până ce din murmurul lui ne-am face
brățări și inele la glezne
pentru a păși mai ușor
prin timpul sfâșietor închis în culori
până ce din strigătul mereu mai albastru
am trece noi înșine
în ropotul ploilor limpezitoare de lume"

(*ispita albastră* [115, p. 70-71]).

De ce „ispita albastră"? Pentru că albastrul implică voința de cunoaștere spre care omul își exprimă în permanență aspirația. Ispita este curiozita-

tea heideggeriană implacabilă, cu sensul viitorului, la Lungu indicând o expectativă originară a săvârșirii, a săvârşirii ființei întru adevăr. Este și o aluzie certă la tentația primordială a cunoașterii. *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant oferă o descifrare consistentă a acestei culori puternic marcate simbolistic: „Albastrul este cea mai imaterială dintre culori: natura nu o înfățișează, în genere, decât alcătuită din transparență, adică un vid acumulat, vid al aerului, al apei, vid al cristalului sau al diamantului (...), despovărează formele, le deschide, le desface. O suprafață colorată în albastru încetează să mai fie o suprafață, un zid albastru nu mai este un zid. Mișcările și sunetele, dar și formele dispar în albastru (...), albastrul este un drum al infinitului în care realul se transformă în imaginar. (...) Domeniu sau, mai degrabă, climat al irealității – sau al suprarealității – nemișcate, albastrul rezolvă în sine însuși contradicțiile și alternanțele care ritmează viața umană. Neclintit, indiferent, nicicând altunde decât în sine însuși, albastrul nu aparține acestei lumi; el *sugerează ideea unei veșnicii liniștite* (subl. n.) și semețe care este supraumană. Mișcarea sa, pentru un pictor precum Kandinsky, este deopotrivă o mișcare de îndepărtare a omului și o mișcare dirijată doar spre propriul său centru care, totuși *atrage omul către infinit și trezește în el dorința de puritate și setea de supranatural* (subl. n.) (Kans). (...). Acest albastru sacralizat – azurul – este spațiul Câmpiilor Elizee, matricea străpunsă de lumina de aur care le exprimă voința: *Azurul și Aurul, valori feminină și, respectiv, masculină* (subl. n.), reprezintă pentru uranian ceea ce Sinopele (verdele) și Roșul reprezintă pentru htonian. Zeus și Iahve tronează cu picioarele așezate pe azur, adică pe *cealaltă parte* a boltei cerești, despre care, în Mesopotamia, se zicea că este alcătuită din lapislazuli. Simbolistica creștină consideră această reprezentare ca fiind *mantia ce acoperă și ascunde divinitatea* (PORS). Blazonul casei regale a Franței, de azur cu trei flori de crin de aur, proclama astfel originea teologală, supraterestră a Regilor Precreștini" [31, p.79-80].

În acelaşi poem, *ispita albastră*, se realizează și o asociere de valorificare a „vorbei" (nu a cuvântului) cu albastrul, o culoare alchimică. Vorba incapabilă a omului, produs al inerției și coruperii sensului deplin prin experimentarea precară a mijlocului expresiv creat imperfect de om, este esențializat și purificat prin scânteierile albastre ale dragostei, prin albastrul etern și infinit. Timpul albastru anulează instantaneul înșelător al vorbei, conferindu-i acesteia din urmă dimensiunea nelimitării temporale, scoțând-o din cercul constrictiv mundan pentru a o reda „cercurilor mângâ-

ietor de albastre necrezut de rotunde": „iar vorbele mele toate / asemeni unor ploi limpezitoare de lume / vor deveni niște cercuri / mângâitor de albastre / necrezut de rotunde" (*ispita albastră* [115, p. 71]).

3.1.2. Izomorfii temporale

Tonalitatea confesivă a „nudurilor ideatice" pe care eul poetic le adună în pliurile succesive ale poeziei, exprimându-și ipostaza de eu fascinat și acaparat definitiv de „virginele alaiuri de idei", înregistrează o modalitate de reprezentare nemediată a temporalității ca obiect de reflecție lirică. O preocupare mai obsesivă decât ideea timpului nu există în poezia lui Alexandru Lungu, aceasta fiind raportată la universul poetic și la clocotirile acestuia printr-o relație de cauzalitate structurală, inseparabilă: timp – realitate afectivă. Pentru o dezvăluire a adevărului poetic, tușele distinctive ale temporalității sunt suficiente și purtătoare de expresivități puternice. Astfel, în funcție de starea eului liric și de percepțiile sale senzoriale, la Alexandru Lungu poate fi identificată o serie extrem de largă a tipologiilor temporale. Dintre acestea le vom remarca pe cele mai potențate estetic. Iar mai întâi trebuie să invocăm o zisă supra-categorie a *timpului* ca *obiect poetic nemediat*, specifică lui Alexandru Lungu, întrucât acest motiv liric – timpul – este obiectul, excesiv, să-i zicem, al atenției și al preocupării eului liric, într-atât încât acesta devine *un avatar al eului liric* sau *un speaker*, sau membrana sensibilă / senzorială de percepție a lumii şi a sinelui de către eul poetic, care prin reacțiile puternice la care este supus devine un nou eu liric, ale cărui metamorfoze constituie însăși substanța poeziei. Într-o asemenea supra-categorie temporală se înscriu majoritatea poemelor lui Alexandru Lungu, această pondere impresionantă fiind determinată de potențialul de originalitate, ingeniozitate și imaginație poetică. Alexandru Lungu am putea spune că este o extremitate în literatura noastră, în privința explorării motivului temporal, găsind aici o imensă paletă de variații pline de prospețime ale unuia și aceluiași motiv liric. „Se-mpuținează timpul scade ora / ca-n secete adânci cuvântul și fântâna / strângând acum tăcerea tuturora / de dincolo mă strigă tainic mâna" (*Mâna de dincolo* [115, p. 188]) sau „Pe muchii de somn / sub albastrul pom / dospește o oră / ca-ntr-un vis de gnom / timpul ce devoră / boare, plumb și somn" (*Insomnii* [115, p. 120]) sunt exemple pentru prolificitatea acestui simbol în creația lui Lungu.

Forme izomorfice temporale:

– **Timpul cromatic** – „timpul albastru” (*ispita albastră* [115, p. 71]), care determină în mod specific realitatea poetică: „mai adânc arde sângele”, „lumina mai lesne se încheagă”; „culoarea postumă a oaselor” (*ioana câmpu 842* [115, p. 81]) etc. Timpul cromatic variat reflectă un joc alternativ al staticului și mobilului: timpul cromatic reprezintă staticul, iar așezat în albia unei sinestezii muzicale, ca indiciu al mobilității și curgerii ca în *Timp în amurgire*, „culorile sună / pe șapte glasuri / sorocul împăcatelor umbre” [116, p. 237], concepția timpului se dezvăluie într-o ipostază hibridă care diversifică imaginarul liric și, în ultimă instanță, regăsește, din această diversitate aleatorie, poetizatul echilibru al ființei lumii.

– **Timpul geometric** – „unghiuri de timp” (*Alchimie sonoră* [115, p. 47]), „timpul trapez” (*Trapez* [115, p. 65]); „ceas himeric și concav” (*Bestiar* [115, p. 196]) etc. Un alt exemplu, plenar ilustrat inclusiv la nivel grafic, este cel din poemul *Înger clătinat*, din care transpare clepsidra:

„când pământul se înclină mereu
în gol
şi curge un timp
din
ce
în
ce
mai
ob-
lic
față de sine
îngere orb îngere
ține-te bine” [115, p. 286]

– **Timp spațializat geografic** – „strâmtoarea de moarte a timpului” (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți* [116, p. 34].

– **Timpul masculin** – „timpul visător al bărbaților / plutește un plumb înaripat / gata să se prefacă / într-un geamăt de aur în formă de țipăt / cu cap de jaguar și coadă de pasăre” (*vavilonul tăcerii* [115, p. 71]).

– **Timp personificat** – „timp livid” (*Natură moartă* [115, p. 175]), „chimic număr și nume / între șolduri înscris / semn de amintire anume / despre timpul ucis” (*ioana câmpu 842* [115, p. 81]), „Târziul

nostru umbra îl măsoară / când ore palide umblând pe picioroange / pe străzi ce se deschid pustii în seară / privesc pe sus la Orinoco sau la Gange" (*Alunecări* [115, p. 185]), „Din pietre ceasul decapitat ca ieri / s-ar regăsi pe suflet dintru început" (*Îngerii călăi* [115, p. 186]) – viziune retractilă a timpului, „în cari respiră încă molatece și lente / Noapte și Zi murind într-un amurg incest" (*Priviri sicrie în amurg* [115, p. 179]), „Sfiosul timp s-a stins cu dedemultul / prelins în ochi de sticlă prin muzee". (*Vestigii* [115, p. 180]); „timp miop" (*Timp marin* [115, p. 199]), „ornice moarte", „timpul de amintire s-a uscat" (*Opt* [116, p. 101]) – timpul se personifică pentru a putea exprima o moarte a lui odată cu *Dasein*-ul care-l percepe și se transfigurază. Timpul ca sens al ființei, în spirit heideggerian, este, astfel, ilustrat estetic în creația lui Alexandru Lungu.

– **Timp chimic / sintetic** – o degradare a ideii pure a timpului prin învălmășeala de reprezentări concrete: „orele mâncate de propriul lor oxid / o pulbere de timp în unghii ne presoară" (*Priviri sicrie în amurg* [115, p. 179]), „rășini de timp" (*Alunecări* [115, p. 185]) – viziune retractilă a timpului, „un oxid de timp își poartă sărutul de gură verzui vineție / pe durata transparentă a sentimentelor" (*Oxid de timp* [115, p. 101]), „Dar fugii tale apa-i doar un fum / încremenit în timpul ars demult / și dincolo de el nu-i niciun drum / la vraja tristă a scrumului ocult // Tăcerea-ncenușată mi-o deschizi / făcând din ea să ningă un trecut / ce l-am crezut în vinețiile omizi / pierdut pe veci de-un somn necunoscut" (*Ningând prelung* [115, p. 187]); „pereții orelor de scrum" (*Dorinți de seară* [115, p. 222]). Pe de o parte, timpul oxidat este un semn al degradării lumii, pe de altă parte, timpul cu o componență chimică translucidă din poemul *Caleidoscop* [115, p. 201] semnifică energia creației, acesta conservă identitatea eului poetic necompromisă într-o lume ostilă. Timpul transparent redă și condiționează privirea clară a poetului îndreptată către esențe. Altceva semnifică însă aceste imagini precum: „veacuri de plumb", „vremuri de cositor", „veșnicii de fier", „vârste de piatră", „clipe de argint", „ceasuri de aur rătăcit" (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți* [115, p. 34]) – anume trăirea în timp ca o condamnare, ca o artificializare, ca un act contra firii. Timpul devine, astfel, atunci când *Dasein*-ul se identifică cu propria lui originaritate, un contrasens al acestuia.

– **Timpul-eu** (schimbul de identități prin cronicizare) – „Sunt poate bătrânul pendul / care a ajutat vremea să moară / vreo sută sau două de ani / felii aproape egale / de ore și sferturi / prin pâcla tăcerii vetuste – /

tăcerea aceea mocnită / de lumină agonică / umbrindu-și pe-ascuns / și acum în saloanele vechi / blana fermentată de molii (...) Sunt totuși mereu / aici vorbindu-vă calm despre taine / ce avea să se nască urmează / sunt fără îndoială același pendul / bătrân de vreo sută sau două de ani / spărgând cu cioc de gură de pasăre veche / coaja de ou subțire a străvezimii din viitor" (*Lângă Chagall* [115, p. 102]), aceeași cronicizare: „sporul obosit al timpului" (*Idei delicte* [115, p. 103]).

– **Timpul decantator** – cel mai subtil măsurător al sensurilor: „numai ceasul de lumină vorace / mușcă pe nesimțite / din carnea de plumb a ideilor" (*Numai arșița* [115, p. 106]), „pe când din coaja lui răscoaptă / timpul își stoarce adevărul" (*Timp răsturnat* [115, p. 230]), adesea eul liric trăiește certitudinea că timpul va transparentiza adevărul într-un târziu.

– **Timpul-moarte instantanee** – „o schiță de moarte: / un gol ca o undă / de vreme secundă / prin care ne trece / o spaimă vagă și rece" (*Elegie* [115, p. 121]).

– **Timpul autoanihilant** (asemenea șarpelui mitic Ouroboros ce-și devoră coada) – „între veghe şi vis / vremea intră în eclipsă / asemenea unei sfere / ascunsă în luciul propriei sale uitări", prin care sensurile acestei lumi se absorb necunoscute (pentru a renaşte): „atunci se înfiripă / de jur împrejurul pământului / o puzderie de întâmplări / pe care oamenii nu le vor afla niciodată / sau întotdeauna prea târziu / dincolo de învoiala lor cu lumea / abia după sfârşitul eclipselor" (*Eclipse* [115, p. 134]). Poemul este și o mostră onirică prin excelență care ar putea constitui o premisă a clasificării lui Lungu în onirism.

– **Timpul-pasăre** – „încotro plâng oare ninsorile? / întreabă pasărea-vreme / aburită în sânul tău stâng" (*Plânsul ninsorilor* [115, p. 166]), „Prin speriate lumi / tu care-ndrumi / clipa și ceasul / de spaime mântuie-mi glasul / și păsări adu-mi / pentru anii viitori și postumi" (*Viitorul din păsări* [115, p. 167]). Simbolistica păsării care este un mesager al cerurilor pentru existența terestră încarcă poemele lui Alexandru Lungu de o mistică a timpului transcendent, inițiind un *timp al creației* aflat în contratimp cu cel al creatorului, detașat profanului și morții ca sfârșit insurmontabil, dar deosebit și de *pasărea-eu* a lui Ion Vatamanu [178], un simbol de factură explicit orfică, prin care transcendentul favorizează nu o detașare categorică de contingent, ci „vederea cu inima" (Mihai Cimpoi), declanșarea unui vizionarism afectiv deci, inițiind timpul ecstatic, ca sens al ființei senzitive.

– **Timpul erodând eternitatea** – „Te-ntrebi: cum ai ajuns în timpul care / își infiltrează ceața-n cele mai eterne / înfățișări și ipostaze? Să fie joasele umbrare / prin ochii cărora doar moartea se mai cerne? / Declivul munte de nisip alunecă întruna / și în neuroni (căzută floare) putrezește luna" (*Peisaj cu timp* [115, p. 155]).

– **Timpul static** – antiheideggerian, „răstimp încremenit" ca răgaz furat visătoriei, sugerează nu moartea directă, ci una indirectă, o evadare în etern, echivalentul unei clipe de eternitate ce semnifică accesul la candoare și puritatea absolută: „răstimp încremenit / în care pot schimba / fără vreo mijlocire / câteva cuvinte nerostite / cu îngerul" (*răstimp încremenit* [113, p. 16]).

– **Timpul istoric – o nebuloasă monstruoasă** – care determină trăirea de către eu a unui timp retractil, fiind vorba de o temporalizare contra timpului normat social. „E timpul strivit cândva de uitare / iar liliecii zburând subteran / într-o zbatere surdă de șerpi aripați / sunt doar trecutul și anii – / anii ce m-au mințit / ca o vorbă-ngropată de vânt / privindu-mă din calendare / cu ochii orbi ai istoriei" (*Anii privindu-mă* [115, p. 138]).

– **Timpul retractil** – nu înseamnă decât o apropriere a candorii și a reverberațiilor totale, dar nu, în egală măsură, moarte. Cu referire la această idee identificăm o ciclicitate a poeziei lui Lungu de la 1946: „poeții spun în glumă / că sora lor e moartea", „privesc / cu teamă și totuși cu o liniște fermă, / subterană / – înapoi" (*Ora 25, Familie* [115]) la 2008: „văzduhul fugit din anotimp / nu mai dă semn de înțelesuri / răscrucile se sparg rătăcitoare / către izvoare apele s-au tras / pădurile pieiră fără urmă // piatră cernită mi se face drumul / cum urc fără de-ntoarcere / necruțătoare umbră mie-mi și morții ostatecă" (*moartea ostatecă* [113, p. 191]).

În ipostazele tipologice pe care le-am delimitat, noțiunea timpului apare deci cel mai adesea în poezia lui Alexandru Lungu ca obiect poetic nemediat, poezia se îndreaptă în mod frontal către tematica temporală, iar eul poetic se pliază fundamental acestei preocupări, identificându-se cu însăși ideea timpului. *Melancolia de luni* [115, p. 208], *Răul ceasurilor marți* [115, p. 208], ciclul *Din Calendar* (vol. *Poezii*) sunt alte exemple reprezentative. Latura efemerității este o dominantă asupra căreia reflecțiile eului poetic se situează afectiv în plan negativ, subminant, încercând evadarea din trecător. *Ceasul iernilor* [115, p. 220] se înscrie în axa lexicală laitmotivică a spaimei (sentiment generat de un prezent agresiv care spulbera ființa în originaritatea ei). Spaima este cea mai frecven-

tă stare poetică la Alexandru Lungu. Explicabil în acest sens se face și faptul tăcerii repetate a poetului din cauza regimului politic strangulatoriu. Spaima devine un sentiment care rezumă și indică neîncetat pericolul deposedării de poezie, adică de modul cel mai propriu de a fi al ființei poetului, pericolul pierderii unei libertăți absolut individuale, iar această stare teribilă generează universuri lirice obsesive prin reiterare infinită, construcții în reluare, configurații fabulatorii, oficiind, în ultimă instanță, un estetic excesiv abstractizat pentru recuperarea unui sine autentic, definit printr-o afectivitate candidă, nealterată.

3.1.3. Invelarea timpului religios și adâncirea ecstatică a afectivității

Dincolo de trăirile înfricoșate în fața unui cotidian absurd și subminant prin ostilitatea acestuia, Alexandru Lungu traversează în poezie și o etapă a unui timp religios, calitativ, re-creator. Însă modul de abordare a motivelor religioase nu este tocmai unul pios, ci poetic, poezia salvând nu numai ființa umană, ci și valorile pe care le modelează aceasta, inclusiv cultul. Astfel, „coborârea în timpul biblic" (Nicolae Țone [115, p. 18]) care marchează plachete întregi de versuri precum *Cina luminată, Auzeliști* sau *Apocrifele sfântului Dada,* revalorifică potențele divinității prin perceperea de care poate fi în stare un creator în persoana ființei omenești. Cu siguranță, timpul religios este unul care se deosebește fundamental de timpul profan, sacralitatea are însă o aură aparte, personalizată. Timpul sacru este „pe când vremea se decojește de sine" (*Cina luminată* [116, p. 150]), fără a transcende afectivitatea, ci, din contră, adâncind-o ecstatic:

„pe când vremea
abia începuse să se piardă pe sine
şi ne sfârteca paşii prin nouri
săpând în glas colinele durerii"
(*Cina luminată* [115, p. 151]).

Timpul sacru poetizat nu este la Alexandru Lungu un timp eternizat, fără prihană. Ci este un pretext pentru un elogiu *sui-generis,* cu totul special (paradoxal), un elogiu demonic aproape, al clipei. E vorba de un elogiu al farmecului aparte al trecătorului, pe care nu-l poate avea eternul, fapt care permite identificarea unei valori temporale surclasabile eternității: „Niciun înger / n-ar ști să rupă farmecul negru al clipei //

Demonii mei visători într-un staul uitat / rumegă lumina din creştetul firii / rănită de teamă tremurând în cuvinte" – *Teama din cuvinte* [116, p. 172]. Teama de data aceasta împinge ființa nu în uitare, ci într-o experiență inițiatică în transcendență, de o concretețe copleșitoare.

În ciclul *Apocrifele Sfântului Dada* sunt spulberate fetișizarea și aparențele materiale ale simbolurilor religioase. Poemul *Sfântul fără de moaște* stă mărturie, spre exemplu, a faptului că spiritul este singura realitate fără sfârșit. Singurul miracol pe care îl poate produce religia este luminarea pe dinăuntru a ființei, când spiritul sfântului coboară într-un poem luminos. Retractilitatea originară a eului are loc tot prin coborâre (o coborâre într-o atitudine afectivă situativă care face sensul transcendentului divin), cerul de data aceasta coboară în alesele forme pământești pentru a le salva de uitare:

„Când s-a înălțat ferice
către eul său mai pur
trupu-i nu lăsă aice
nici coxal și nici femur
Din atâtea oase moarte
nici coxalul de martir (...)
Numai noaptea în poem
uneori fără să-l chem
sfântul Dada fără moaște
când golitele cuvinte
se îndoaie ca să-şi culce
lin pieirile aminte
îşi coboară şi-şi renaşte
într-un vesel recviem
amețit scheletul dulce" [115, p. 255-256].

Trebuie să remarcăm, de asemenea, că puritatea spirituală nu poate fi exprimată aici în repere telurice, materiale, prin urmare, nici eternitatea nu poate fi regăsită în semnele trecerii. Iar accederea eului la eternitate și miracol este o finalitate a cultivării exclusive a spiritului. Perenitatea este ideal imaterializabil.

Volumul *Armura de aer*, considerat al treilea debut al poetului Alexandru Lungu, se remarcă prin tonalitatea distinctă a unui eu din ce în ce mai afișat și imaginarul poetic profund metafizic, acestea rămânând stabile până târziu. Nicolae Țone apreciază că *„Armura de aer*, ultimul volum publicat în țară, în chiar anul plecării în exil, 1973, marchează

nu numai o mare carte de poezie, dar și pragul pe care-l trece autorul spre acel Altcineva (...). Versul se fragmentează și se subfragmentează dintr-odată, tonul se înăsprește substanțial. Poetul oficiază deja, vorbește în pilde, călătorește în lumea adevărurilor ultime. Versurile sunt în egală măsură și poezie, și metafizică" [115, p. 16].

Metafizicul este marcat de o atitudine afectivă definitorie pentru tendința de a îmbrățișa nevăzutul – melancolia. O stare care se pronunță cu vocea clară a eului străbătând negurile de până acum, revenind ca un nimb al libertății spiritului. Până acum poemele „impersonale" au întruchipat o lume în care eul e sfărâmat în mii de bucăți împrăștiate în toate părțile universului. Un eu dizolvat într-o lume pustie, într-un timp în degradare, al agoniei generale. Acum însă se resimte un eu care-și supune timpul, deși acesta din urmă nu-și va schimba esența, vocea poetică încercând și reușind să se regăsească printre nervurile acestuia: „amurgul e timpul meu". De data aceasta răsare și ideea creației care trebuie să fie întruchipată, să evadeze din latența degradantă, să înceteze să mai fie „fluturi dospiți de lumină" (*Altă zidire* [115, p. 259]). Melancolia ca atitudine poetică definitorie a acestui volum este o stare revanșardă a spiritului, un moment de reculegere și recuperare a valorilor pierdute într-un timp răpitor, spoliator. Apare ca trăire a eului liric care ascunde o taină, având la aceasta un acces confidențial, proteguitor, fără a o spulbera. Sentimentul melancoliei nu se explică printr-o resimțire a pierderii ca angoasa heideggeriană, ci a recuperării, e o stare îmblânzită față de unele obsesii violente din volumele precedente. „Întristarea se măsoară / cu cele veșnice" (*Statornicul ecou* [116, p. 278]) – un timp afectiv ca intersecție explicită cu teoria heidggeriană de ecstază temporală. E o stare care permite reculegerea, recuperarea, invocarea echilibrului. E liniștea care întrevede sensul retractilității – reabilitarea originarului. Totuși nu există o eliberare totală în *Armura de aer* față de celelalte volume, pentru că minciuna și ostilitatea – o temporalizare degradantă – nu pot dispărea din lume: „și mă gândesc / la hotarul / de apă de nisip de fum / dintre minciună și adevăr" (*Deschideri* [115, p. 281]). Deci trecătorul cu valențele alienării rămâne o imanență existențială. Deschiderea constă din / se limitează la a bănui și a vedea hotarul dintre minciună și adevăr, departe fiind o împlinire complexă prin recuperarea libertății de a locui exclusiv adevărul.

În altă parte, în placheta *Auzeliști*, găsim versurile: „Îngerul murise / de nemurire" (*Nouăsprezece suflări pentru îngeri și demoni târzii* [116, p. 232]), în care, condamnat, eternul calm nu mai este regăsirea subterană a sinelui. În

Fiara și peștii sau parabola tăcerii întrupate se invocă aceeași accepție a eternității damnate. Este vorba de o formă extremă de receptare a realității printr-o accedere ireversibilă la o eternitate constrictivă, searbădă, moartă:

„Și iată-mă
poposit
asemenea unui plâns * acum * asemenea unei păsări
într-o pasăre înlăcrimată *** într-o aprigă înveşnicire
fără de trup * fără de timp
într-o margine necrezută a lumii" [116, p. 14].

Este, astfel, zadarnică o contragere inconștientă a eului – în speranța unei protecții extreme, departe de coruperea unei lumi perisabile – într-o interioritate abstractă, total izolată de vreo formă vitală imperfectă. Mai mult, înveșnicirea devine nu o aspirație eliberatoare, împlinitoare a ființei, ci chiar o condamnare, un impas existențial fatal. „Marginea necrezută a lumii" constituie ultima limită situată în imediata vecinătate a nimicului. Înveșnicirea devine neant.

Timpul fizic însă devoră ființa în alt mod: „din pricina zilelor prea scurte / trupul meu crește murind / în bătaia timpului" [116, p. 15].

Astfel, eul poetic rămâne prins pentru totdeauna în dilema celor două realități imposibile: timpul distructiv, ca factor al disoluției, de care fuge necontenit și eternitatea neantizatoare către care tinde să ajungă și care îi este fatală din alt punct de vedere. Anume în această zonă de frontieră între două prăpăstii se consumă trăirile afective ale instanței poetice, aici fiind localizată sonda substanțială a imaginarului liric din poezia lui Alexandru Lungu, configurat prin inflexiuni perpetue ale vocii lirice. Retractilitatea are în acest caz sensul unei atemporalități mobile, e o retragere din timp, originaritatea fiind concepută ca aspirație transtemporală.

În condițiile unei lumi guvernate de principiul morții, originarul este netransparent. Dincolo de faptul că timpul fizic este disolutiv, acesta determină şi imperceptibilitatea metafizicului, starea de deznădejde alimentând tensiunea inexistenței unui timp al integrării în spiritul total. Fizicul, în afara acestui timp al iluziei răpitoare a întregului, parcurge o degenerescență în chimic, și nu o ascendență în metafizic – îngerii se preschimbă în madone de smoală:

„Printre înșelătoare urme ale mormintelor
cu părul despletit de deznădejde

madonele de smoală
aleargă fără soroc" [115, p. 15].

O retractilitate echilibrantă se regăsește însă în *Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți* [116, p. 27], unde axa semantică a *tăcerii*, a *cuvintelor necunoscute* și a *necuvântării* face apelul unui mod superior, decantat de a fi al ființei prin neființă. „Întristarea ireversibilă" este accederea totală la miez, care poate, prin autenticitate, să coincidă doar cu neființa. Întristarea readuce ființa în neființă, echilibrând valorile acesteia, și se echivalează cu o respingere a profanului în favoarea ființării autentice. Este un sentiment cu efect total opus față de „spaima de a fi", invocată tot acolo la Alexandru Lungu, care atenuează conștiința de sine a ființei și, prin urmare, o subminează. Ideea retractilității temporale are explicitare în această poezie: „timp de întoarcere* o rouă de apocalips" [116, p. 28]. Dinamica afectivă a eului pendulează între aceste două extreme invocate și în titlu („roua" – puritatea originară, „apocalips" – degradarea profanului), înregistrând o puternică tendință de evadare în originar, în puritatea esențială, pentru e evita degradarea de orice tip, inclusiv a cuvântului: „rătăcirea înțelesului în rostire" (*Roua de apocalips sau parabola proorocilor pierduți* [116, p. 37]). Aceeași ascensiune paradoxală către trecutul esențial pe linia păstrării tainei cuvântului și a adevărului pe care îl conține este potențată și în ciclul de versuri *Litera și legământul. Trei parabole* – deși coboară într-un timp religios, acestea sunt instantanee ale spiritului poetic aflat în perpetuă căutare (recuperare) a stării de grație („priviri neîntrupate", „păsări fără ochi"), creând un raport specific între clipă / moment (spaimă, ură, deznădejde, pustiire) și eternitate (melancolie, amintire), care dezmărginește imaginarul liric. Temporalitatea afectivă a *Trei parabole* îşi găseşte deci limita între clipă şi eternitate şi permite eului liric să perceapă acut particularitățile acestora, invocate prin imagini copleşitoare:

• *clipa*: „văzduh neiertător", „iarbă vinovată", „zidirea fugară a ploilor", „oase măcinate în durata făgăduinței", „vântul uitării", „bătaia timpului", „coiful de scrum", „coroana de fum a nimicniciei", „amăgitoare cununi de ceață", „spaima de a fi", „sfinți de grindină", „arhangheli de negură care au tâlhărit la cerul mare" etc.

• *eternitatea*: „statorniciile înșelate ale nisipului", „amintirile de pe urmă", „singurătatea să fie un turn în adâncuri", „absența timpului", „setea neființei", „pădure fără umbre", „pierdut trupul vremelniciei", „sâmbure de antimaterie" etc.

Cele două dimensiuni se întrepătrund printr-o strânsă raportare în ideea de a „lărgi" timpul pentru o mişcare mai liberă a eului printre reperele unei realități constrictive.

Fuga din privelişti potențează mobilitatea – „fuga" (citeşte curgerea!) în detrimentul staticului „privelişti". Se identifică aici raportul inversat al cauzalității ființă – timp. La Heidegger timpul este sensul ființei. La Alexandru Lungu, în special în acest ciclu de poeme, instanțele eu – timp sunt separate şi concurente în economia imaginarului liric. În poemul din acest ciclu *Piezişul din cenuşă* ființa este supratemporală, fiind sensul timpului, pentru că acesta îşi găseşte moartea în esența ființei. O revenire la interpretarea timpului ca obiect (din filozofia anterioară lui Heidegger) este un exercițiu de imaginație poetică ce va arăta că timpul poate fi supus forței artistice, că ființa, în esența ei creatoare, este o valoare supratemporală deci. Timpul este luat drept ceea ce este, o necontenită curgere, dar şi o realitate care se poate escalada. Implacabilitatea poate fi totuşi învinsă.

Piezişul nu este nici cădere, nici rămânere pe orizontală. Este o poziție proprie retractilității în originar, alături de „lentoare", „căldură", „înghițire", pe care antropologia le atribuie regimului nocturn, echilibrant al imaginarului. Ca poziție geometrică, oblicul la care ne-am referit şi mai sus, în cadrul clasificării tipologice a timpului (timp geometric), semnifică în acelaşi timp o subtilizare a viziunii poetice. Eul, definit, astfel, printr-o identitate transversală, se surclasează, prin subtilitate, timpului degradant retemporalizând calitativ universul.

„Eu stau pieziş acestor timpuri stinse
căror cu fapta şi cu gândul le-am hrănit
căderea şi cenuşa"
(*Piezişul din cenuşă* [116, p. 174]).

Clavicula mundi este o plachetă mai decantată şi conceptual, şi textual, aşa cum presupune semantismul echilibrului şi al originarității din titlu. Atrage atenția aici un poem cu un titlu temporal mai puțin obişnuit: *A fi fost,* care ilustrează raportul *trecut esențial – trecut potențial*. Față de concepția temporală heideggeriană despre trecut, poemul dezvoltă o simbolistică inovatoare: trecutul, care la Heidegger este de fiecare dată trecutul esențial, nu poate fi decât un trecut potențial, pentru că există în permanență un prezent remodelator. Pe de altă parte, există posibilitatea existențială ca prin reflecții ipotetice să se stabilească legături de revalorificare a prezentului strâmt, banal şi absurd.

Trecutul esențial, exprimat prin perfectul infinitiv, trece în textul poemului în trecut potențial, deci reprezentat gramatical prin prezumtiv perfect în mod repetat: „să fi fost", „să fi viețuit", „va fi fost", „ar fi fost" (*A fi fost* [116, p. 191]). Astfel, perfectul infinitiv ca timp absolut se relativizează, devine o realitate fantomatică, o substanță impalpabilă, perceptibilă pentru receptacoli fini, cu o sensibilitate aparte, e o esență pe care doar firile alese o pot capta. Totuși certitudinea perfectului infinitiv al verbului „a fi" din titlu este raportabilă la o existență indubitabilă a ființei originare. Se evidențiază o complementaritate a viziunilor filozofică și poetică: o anumită determinare a trecutului esențial, despre care Heidegger spune că este o certitudine, de către prezent în poezia lui Lungu, care nu neagă un trecut esențial, ci se prezintă ca un itinerar al retractilității către originaritate.

Perioada 2000-2008 a creației lui Alexandru Lungu, care depășește cifra de 10 volume publicate, deși nu înregistrează mutații radicale, trebuie consemnată prin constanța unui ton sigur al spunerii adevărurilor ultime și printr-o rostire decantată, abstractizată, profund simbolică, restrânsă ca desfășurare textuală și imaginară, dar la fel de impalpabilă, în contextul unui postmodernism general valabil, deși concret și copleșitor prin această particularitate, care își manifestă permisivitatea și pentru poezia lui Alexandru Lungu, fie numai și pentru că este un curent neconstrictiv, ci înglobant.

Axarea pe studierea fenomenului temporalității în poezia lui Alexandru Lungu ne face să constatăm că ne aflăm în fața unei noi îmbinări pertinente și decisive a domeniilor exacte și umaniste, după model barbian: medicină – poezie, de data aceasta la poetul de origine basarabeană. Considerăm că merită o anumită atenție amănuntul neîntâmplător că medicul Alexandru Lungu a practicat la București, în anii de tinerețe și maturitate (1948-1973), pe lângă endocrinologie, bioritmologia și biometeorologia, susținând și o lucrare de doctorat privind problematica ceasului biologic, aspecte care, pe linia temporalității, s-au reflectat pregnant în creația poetului Alexandru Lungu, configurând un desen sofisticat al contragerii eului din vârtejul acaparant și dizolvant al timpului sub multitudinea de aspecte pe care le poate antrena: social, politic, fizic, al creației și al rostirii, al percepției conceptuale personale etc.:

„timpul răpus
îşi pierde urma
în surpătul ascuns al clipei
stele stingând prin nevăzut" (*plecările aminte* [113, p. 15]).

3.2.

Grigore Vieru şi retragerea în taină a prezentului

3.2.1. Timpul memorial

În monografia lui Theodor Codreanu, *Duminica mare a lui Grigore Vieru*, apărută în 2004, găsim o interpretare inedită a perspectivei tempo-spațiale din poezia lui Grigore Vieru, anume corespondentă unui vector imaginar de suprimare a temporalității și de spațializare a poeziei, a cântecului. În susținerea acestei ipoteze, criticul Theodor Codreanu pornește, foarte întemeiat, de la o artă poetică viereană ce reflectă conștiința orfismului, dar și a mântuirii cristice (în capitolul intitulat *Între Orfeu şi Hristos*): *Te caut, Doamne*: „Da, / Muzica a fost cea care / a marcat locul / Unde ne-am întemeiat / Ca neam. / Aidoma lacrimii / Pe obrazul Sfintei Maria, / curge Muzica / Pe fața Carpaților noștri": „Un paradox de care nu știu dacă poetul își dă seama e că mai totdeauna muzica, temporală, prin excelență, e *spațializată*, trimite la *matrice*, la *spațiul mioritic*" [51, p. 315]. „Orfismul lui e grefat *în spațiu* și nu *în timp*, ceea ce l-a ajutat să-și depășească disperarea cu care ne agresează timpul, concretizat, în cazul său, ca teroare a istoriei (...). Spațialitatea structurală a orfismului vierean eufemizează tragicul și-l transformă, finalmente, în *bucurie de viață*" [51, p. 325-327]. E tocmai momentul să accentuăm faptul că, pe această dimensiune, modelul blagian se reflectă până la un punct în mod vizibil și intens, întrucât integrarea eului în universul ideilor are loc, precum și la marele predecesor, prin jubilația vitalității, prin elementar, germinal, maternal, ludic și, în fine, prin extatic.

Elementaritatea presupune însă o retragere, așa că, revenind la observațiile lui Theodor Codreanu, vom semnala că exegetul punctează, în al doilea rând, în poezia lui Grigore Vieru și ideea de retractilitate: „Cronotopul vierean este al retragerii în *cochilia de melc*, în casa părintească, în ființa florală sau arborică, în brațele ocrotitoare ale mamei, recte – în *copilărie*" [51, p. 298], copilăria (exprimată prin ludic, și nu prin infantilism) fiind considerată drept fundament și ferment estetic pentru toate celelalte motive și imagini din lirica viereană (*„centrul gravitațional al ființei*" [51, p. 272]. Sau: „Sunt aici toate datele retragerii gasteropodice în copilărie, cu boicotarea istoriei («când nu mă înțeleg cu cei mari,

mă întorc între copii»), cu retragerea blagiană într-o cochilie de melc. Numai că această retragere nu este una a *resemnării*, cum o spun cititorii superficiali ai *Mioriței* și ai lui Blaga. Ea este, deopotrivă, o reacție de apărare împotriva celor de *neînvins*, pe moment, din pricina forței și nebuniei lor ciclopice, dar și o reacție de rezistență și de luptă...” [51, p. 249-250]. Vom vedea că retractilitatea la care se referă Th. Codreanu se va dezvolta într-o gestualitate simbolică de conservare a tainei, a trecutului esențial heideggerian, precum și de recuperare a esenței primare.

În al treilea rând, amplificând concepția lui Mihai Cimpoi a *esteticii preaplinului,* Th. Codreanu menționează că aceasta este „capabilă să umple spațiul ocupat de *aer* și să domine timpul” [51, p. 297]. Dar tocmai titlul pentru care optează cu o bună intuiție Theodor Codreanu conține un indiciu temporal cu totul neîntâmplător pentru lirica lui Vieru, mai ales că, afirmă criticul: „Roua dimineții din *Duminica Mare* înseamnă a doua naștere” [51, p. 363], deci și o renaștere a temporalității, a unui timp originar, recuperat prin cultivarea sacralității. Subsumând toate aceste idei, vom reveni totuși la problematica temporalității vierene, inerentă universului său poetic, întrucât poetul reușește să dezvăluie ființa în autenticitatea acesteia, în pofida limitelor prezentului în care se situează, spațiul obținând ecstatic, prin emotivitatea de natură poetică, un pandant temporal, redirecționat spre esențe.

De asemenea, dacă e să mai invocăm o concepție a timpului în creația lui Vieru, într-un studiu comparatist, *Doi poeți mărturisitori: Alexe Mateevici și Grigore Vieru. Tranziția de la memorie la istorie* [11], Ana Bantoș remarca o dominantă temporală în opera celor doi poeți invocați în titlu ca premisă a mișcărilor spiritului printre valorile pe care le reordonează în poezie. Cercetătoarea identifică axa reunirii celor două poetici „în *cuvântul* ca loc de întâlnire cu memoria, cu istoria, cu viitorul”, pornind de la o afirmație a lui Paul Ricoeur: „mărturia constituie structura fundamentală a tranziției de la memorie la istorie”, iar „memoria pare să rezide în legătura originară a conștiinței cu trecutul” [156]. Ana Bantoș observă că „discursul lui Alexei Mateevici, venind din sfera vieții religioase, este orientat să convertească destinatarul spre interiorizare. În mod similar procedează și poetul Grigore Vieru care, lansat pe vremea unei excesive ideologizări, impune un alt punct de vedere asupra artei. El explorează universul plin de grație divină al celor mici sau

pe cel al îndrăgostiților: «Cea mai dulce politică / Pe care o salutăm / E această duminică / În care ne sărutăm», scria poetul în anii '80" [11]. În această ordine de idei, se insistă și pe punerea într-o relație directă a „limbajului comun" cu memoria colectivă: „(...) limbajul este unul comun, fapt ce denotă intenția autorului de a-l îndrepta pe cel căruia i se adresează spre făgașul memoriei colective" [11]. (O precizare: contextul analizei semnate de Ana Bantoș a impus acest termen de „limbaj comun" ca noțiune provizorie, de laborator, pentru a explica esența limbajului poetic vierean, din moment ce se identifică cu memoria colectivă, nefiind o confuzie cu limbajul comun nepoetic.) Simplitatea limbajului am spune că are ca miză mai puternică o prezentizare a acestei memorii, o aducere în imediat a valorilor care aparțin propriu-zis trecutului în care s-au înrădăcinat. Identificăm aici o temporalitate a acestui tip de limbaj care justifică gesturile poetice întru sondarea în adânc a ființei. Astfel, apelul la „limbajul comun" înseamnă o situare fermă în prezent, dar într-un prezent memorial, și deci o necesitate acută pentru identificarea cu o alteritate colectivă participantă la configurarea sensului poetic și definitorie / reprezentativă pentru eul liric.

Din perspectiva temporalității heideggeriene, „limbajul comun" este mai degrabă un indiciu al opțiunii semantice temporale decât o cale de accedere la o identitate colectivă. Aceasta mărturisește despre o prezentizare a valorilor trecutului (adesea însemnând o autentificare a lor), accesând memoria. Pentru că limbajul de lemn pe care-l condamna poetul este tocmai un limbaj al comunității mutilate, automatizate conform tiparelor ideologice. Iar limbajul simplu (mamă, casă, ou, limbă, sat, ram, stea) nu are atributele celui comun (nepoetic) în poezia lui Grigore Vieru (casa nu este locuință, ci locaș cu toate însemnele sacralității, mama nu este persoană, ci principiu germinal, limba nu este mijloc de comunicare, ci spirit, pâinea nu este aliment, ci memorie și alteritate etc., toate acestea fiind puternic marcate afectiv). Andrei Țurcanu remarcă mutații statutare chiar la pătrat, sau mutații de gradul al doilea, ale semnificațiilor din poezia lui Grigore Vieru: „Obiectele au pierdut semnele particulare prin care se identificau și care le delimitau, biografic ori social-istoric. Nici semnificația lor simbolică nu mai este univocă. În consecință, capacitatea de concretizare și de sugestie a imaginii poetice a crescut simțitor" [172]. De aceea „limbajul comun" din poezia lui Grigore Vieru face dovada aducerii în prezent a unor cristale, cu străluciri multiple, din trecutul decantat, sesizându-se gestul valorificator al eului

poetic. Iar afirmația poetului „Eu nu a fi simplu râvnesc, ci a fi înțeles" trebuie interpretată mai ales din punctul de vedere al temporalității ființei (cf. Marin Sorescu, în prefața la volumul Grigore Vieru. *Izvorul și clipa* [160], sublinia: „El atacă poezia frontal și cu cea mai mare simplitate, cu candoarea și nevinovăția celor care umblă pe acoperișuri"). Pentru că „a fi simplu" înseamnă a te înscrie în mod convențional într-un prezent comunitar, a adera la o curgere comună, iar „a fi înțeles" înseamnă a condiționa vederea într-un *aici* și un *acum* privilegiat, în simplitate, o vedere spre greutatea simbolică a trecutului și spre integralitatea semantică a verbului moștenit, ce vine dintr-un timp întemeietor structural al individului care locuiește prezentul. Ana Bantoș afirmă că poetul Gr. Vieru „susține limbajul simțurilor, al simplității concepute ca fir al Ariadnei capabil de a ne redescoperi calea pierdută către strămoși". E vorba, cu alte cuvinte, de o recuperare a originarității, prin accederea la un timp memorial. Despre o cale de înțelegere a poeziei lui Grigore Vieru, accentuând condiția epistemică a poeziei, Timofei Roșca afirmă: „Poetul judecă lumea, realitatea după prognozele ei fenomenologice" [157, p. 209]. Aceasta însă trebuie explicată prin suflul retractil spre sensul total, ființial.

Însă rostind „Eu nu a fi simplu râvnesc, ci a fi înțeles", poetul tinde să facă să se înțeleagă profunzimea pe care nu o vedem în lucrurile simple, de aceea Gheorghe Grigurcu aprecia *„substanțialitatea perenă* (subl. n.) a simțămintelor simple" [89], realitate vizibilă și în poemul *Pâinea*, un motiv ce reface simbolic *trecutul esențial*. Cel despre care Heidegger scrie că este etern, este cel care curge dinspre viitor în prezent și prin care *ființa* vine către *sine,* dar și trecutul pe care românii îl identifică cu eternitatea, așa cum conchide Ernest Bernea în *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român* – „Omul satului tradițional credea într-un timp definit și într-un fel determinat în desfășurarea lui. Trecutul pentru el este un depozit al timpului; aici se consumă prezentul, aici se consumă viitorul, pentru că amândouă devin pe parcurs trecut. (...) În credințele populare timpul este prins întreg în trecut, pentru că totul este cuprins în geneză" [14, p. 156, 157]. Pâinea este la Grigore Vieru deci simbolul eternității noastre etnice, dar și artistice, cele două elemente găsind în creația poetului o armonie totală a cauzalității în desfășurare:

„Frumos este chipul rugător
Al pâinii
Poate că și cântărețul

Lira spre ea
Mai adânc și-ar pleca-o
Dacă nu i-ar părea
Atât de simplă
Atât de comună
Pâinea întâi să vorbească!
Şi acolo unde
Tace sfințenia ei
Mut să rămână
Glasul aedului" (*Pâinea*).

Poemul poate fi considerat un adevărat paratext al întregii creații, pentru că oferă o predoslovie a receptării cu atât mai necesară, cu cât poetul este cel mai adesea înțeles în sensul în care ar trebui să fie înțeles cel mai puțin. Din acest punct de vedere am spune că anume aici stă crezul poetic vierean. Textul poeziei avertizează asupra faptului că poetul nu este dintre cei cărora pâinea li se pare „Atât de simplă / Atât de comună". Astfel, Mihai Cimpoi, observa cu multă subtilitate la Grigore Vieru un soi de „simplitate ermetică" [38, p. 43], una dintre cele mai incitante observații din critica despre Grigore Vieru semnată de academicianul chişinăuian. Însă la Grigore Vieru – se înțelege – „jocul secund", unul „mai pur", ia naștere prin gestul poetic de a statornici și sacraliza tensiunea vibrației originare: „Izvoare – / Limpezi zăvoare!" (*Izvoare*). Cu toate acestea, Constantin Ciopraga, în eseul *Grigore Vieru – poetul acestui neam,* infirmă ideea vreunui ermetism vierean: „Vieru nu e nici auroral, nici visperal, ci un poet al amiezii, fără nimic criptic ori încifrat, iar opera sa, în totul, se vrea un portret al vocilor din juru-i în dialog cu vocea-i interioară" [174, p. 268]. De asemenea, Theodor Codreanu combate „esența barbiană" eventuală a ermetismului invocat de M. Cimpoi, explicând teza astfel: „(...) excesul de ermetism duce la uciderea misterului (...) și nu cred nici în ipoteza unui ermetism bacovian de felul celui al lui Mallarmé sau Ion Barbu. Altminteri și Mihai Cimpoi observă (...) că având «un crez clasicist» și un cult nedezmințit al tradiției, Grigore Vieru nu poate accepta limbajul poetic ca un joc combinatoriu, ca pe un exercițiu de stil gratuit. Poezia este, efectiv, comunicare, dialog cu cititorul. Pentru el poezia alambicată este «ochiul de sticlă» care «nu se umezește nicicând»". Limba lui Grigore Vieru „este *veche* după cum poetul este vechi", în sensul arhetipurilor (și al lui Borges, ca să nu-l mai pomenim și pe Eminescu). Cred că la un *hermetism al arhetipurilor*

s-a gândit, mai degrabă, Mihai Cimpoi, ceea ce este cu totul altceva" [51, p. 80]. Aici se produce în poezia lui Vieru un eveniment al ființei neobișnuit: *Dasein*-ul se deschide în autenticitatea lui ca *ființă* prin intermediul principiilor pe care le prezentizează. Nuanțarea lui Theodor Codreanu relevă faptul că, fără un „ermetism al arhetipurilor", Grigore Vieru ar fi atins mai puțin domeniul estetic al scrisului. Printre alții care au căutat substanța poetică viereană în ideea de simplitate, criticul Ion Ciocanu remarca pe același segment conceptual „simplitatea complexă". În același sens, Ioan Alexandru, în Cuvânt-înainte la volumul *Rădăcina de foc*, scria pe marginea poemului *Făptura mamei:* „Un asemenea imn închinat mamei este o capodoperă universală în simplitatea cea de peste vârfuri a unui clasicism nepieritor (subl. n.), mereu modern, apropiat fiecărei generații" [2, p. 7]. Astfel, simbolurile centrale din poezia lui Grigore Vieru instituie o axă temporală memorială, cu însemnele unui timp total, poetul cultivând multiaspectual căile de accedere către o durată puternic fundamentată afectiv.

3.2.2. Maternalizare vs autentificare a timpului

În afară de taina protectoare, majoritatea motivelor vierene au un pandant panteistic, care constituie un mediu protector al eului. Ion Hadârcă, în *Axul postumității testamentare sau demers pentru un mare premiu către opera unui mare poet,* întrevede ideea de protecție în elemente: „«Iarba știe cum te cheamă» denotă implicarea organicului, a teluricului, care protejează taina creatorului" [94, p. 148]. Identificarea unei laturi protectoare a prezentului are loc mai ales pe dimensiunea maternității. Mama, cea din *Mică baladă* [200, p. 29], cea care vine să se zidească pentru creația fiului, încarcă scenariul prezentului de greutatea trecutului esențial, originar. Pentru că fragilitatea clipei prezente ca valoare în sine, fără reperare axiologică prin trecut, este incontestabilă.

Motivul maternalității și al feminității, în general, la Grigore Vieru cunoaște o răsturnare a sensului antropologic universal de mumă nefastă – simbol al timpului devorator din regimul diurn al imaginarului, deși această latură, în opinia lui Gilbert Durand, explică misoginismul din actualitatea noastră, ca frică față de timp, întrucât părul femeii este simbolul curgerii implacabile, de nestăpânit: „unda părului e legată de timp, de acest timp irevocabil care e trecutul" [72, p. 121]. Grigore Vieru conferă, din contră, o accepție a perenității principiului feminin din poezie, plasându-se și

din acest punct de vedere în cadrul regimului nocturn al armoniei, în care simbolul propriu-zis al maternității creează corespondențe cu elementele: „simbolismul laptelui, al merelor și al roadelor pământului, alternând cu fantasme de involuție în trupul matern” [72, p. 249].

Principiul maternității universale de care se vorbește în critica literară este un revers expresiv la înființarea unei axe paralele, valorificatoare a prezentului ca timp neautentic (exprimat prin indicii numeroase în poemul semnificativ *Circ*: „artist de circ”, „sârmă”, „leu”, „dihanie”, „cocoși”, „băsmăli colorate”, „jonglor”, „joc”, „a râde”, „burghezoaică”, „cerc” – [200, p. 56]). În seria poemelor programatice pentru maternalizarea lumii deschisă valoric de *Făptura mamei*, se înscrie, de exemplu, și *Când sunt eu lângă mama* [200, p. 40], în care un timp maternal individual este perceput ca un timp cosmic, guvernat, la rându-i, de principiul uman al maternității. Versul anaforic „Când sunt eu lângă mama” este consacrat relației mamă – fiu ca imperativ al germinării maternale în cosmos, ca indiciu al fertilității generalizate. În afara acestui raport, ideea maternității universale este, poate, goală, forțată. Maternitatea, cosmicul și divinitatea sunt principii care se reunesc în baza trinității *Mamă – Eu –Dumnezeu* în poemul *Autobiografică*:

„Mama mea viața-ntreagă
Stând la masă, ea și eu,
Se așeza între mine
Şi Preabunul Dumnezeu”
(*Autobiografică* [200, p. 39]).

Componenta folclorică a liricii vierene constituie, în acest sens, un liant expresiv suplimentar pentru coerența acestei viziuni poetice în poemul *Cântec de leagăn pentru mama*:

„Dormi! Prin vis la Prut cu soare
Să te vezi copilă mare
Lâng-un ciob și o cordică
Să te vezi copilă mică,
Să te vezi mai nainte:
Când erai cum nu ții minte.
Dormi, măicuța mea albită,
Dormi, măicuța mea iubită.” [200, p. 44].

Ritmul cântecului popular de leagăn fixează puntea de legătură a prezentului nu doar cu un timp oniric, fabulos, dar și cu un timp întregitor

etnic, și, în ultimă instanță, cu un trecut esențial al originarității, cu un timp autentic al firii, mama și iubita reunindu-se în ideea lui Rebreanu din *Adam și Eva* sau ca și la Eminescu în *Sărmanul Dionis,* într-un singur principiu esențial universal – al feminității.

Aceleași accente etnoculturale sunt prefigurate și în cântecul *de leagăn* „pentru Călin": „(...) Că mama te-a legăna (...) / Pe un vers de Eminescu, / Pe pământul ce-l iubescu. / Să-l iubești și tu așa, / Hai, puiu, nani-na" [200, p. 51].

Fundamentarea prezentului prin reperele trecutului pregătesc un viitor al libertății spirituale, la fel ca speranța, prezentul autentic se proiectează în poziția unei perspective de *bonum futurum*. În poemul *Joc de familie,* scenariul liric ilustrează tocmai această idee. „Duminică dimineața / Copiii noștri amândoi / Se urcă în pat / Între noi... / Ne scot de pe degete / Palide inele, / Le duc la ochi / Și se uită la mama și tata / Prin ele. / O, golul rotund al inelelor / Se umple atunci / De văzul copiilor luminos. / Și-n toată lumea / Nu există joc mai frumos!" [200, p. 60]. Marin Sorescu scria în acest sens: „Privind în urmă, – așa cum spunea, cu atâta fermecătoare tandrețe și credință, Grigore Vieru, poet cu trăsături de efigie romană –, privește, de fapt, înainte. Toate aceste obiecte de adorație sunt deopotrivă și viitor. Aceasta este și menirea poeziei – de a fi punte unică – un curcubeu de aur suspendat între două veșnicii". [200, p. 517]. Iată că față de retractilitatea bacoviană, ca model original și paradigmatic temporal, care închide viitorul, cea viereană, ca model temporal sintagmatic, îl deschide prin fundamentare.

Într-un exercițiu de relectură a lui Grigore Vieru, Dumitru Crudu își îndreaptă observațiile asupra celor mai noi elemente din poezia lui Grigore Vieru și alege poeme din *Numele tău* care conțin „ceva din nebunia neomodernistă", ca să propună o selecție „la zi" a poeziei vierene prin a exclude „imitațiile folclorice" și „textele pentru cântece". „Ceea ce ar trebui, însă, neapărat să fie păstrat, spune Dumitru Crudu, ar fi poemele care descriu universul vieții conjugale. Sunt poezii care reflectă viața de familie a unor tineri însurăței, care se bucură că mama unuia dintre ei urcă mai greu scările, întrucât pot să se îmbrățișeze mai mult. Eul liric din poemele maritale este sfâșiat între mamă și iubită: «eu înaintea mamei am suflet vinovat / iubirea pentru dânsa cu brațele am furat / ducând-o tot mai multă iubitei mele dragi». Există între copertele volumului și poeme vibrante închinate tinerelor soții, devenite proaspete

mămici: «iar tinere măicuțe / în tren, în parc, în lunci / scot sânii rușinoase / hrănind setoșii prunci» sau «îi ia în gură sânul / și-l soarbe el întâi / să-l poată prinde pruncul / plângând la căpătâi»" [62].

Revenind însă la *Joc de familie*, simbolistica poemului este sugestivă în sensul sacrificării prezentului în fața unui viitor instituit prin legea regenerantă a pământului. Inelele de aur ale părinților care desemnează un legământ convențional în prezent sunt „palide inele", iar rotundul lor perfect este semn al sterilității, acesta își regăsește împlinirea doar contopindu-se cu „văzul copiilor luminos". Nu putem vorbi aici doar de o regenerare / perpetuare trupească, cu atât mai puțin de o rostogolire a prezentului în viitor, ci mai ales de o eternizare a valorilor existențiale la nivel de conștiință umană generalizată, atemporalizată și deci de traducerea unei temporalități interioare – și trebuie să amintim aici de *timpul intern,* pe care-l semnalează Mihai Cimpoi în studiul *Grigore Vieru. Poet al arhetipurilor* [37] şi care ilustrează abaterea de la orice temporalitate comună – prin una atotcuprinzătoare, difuză, universală.

De la maternalizarea și feminizarea spiritului universal la invocarea sentimentului fundamental – iubirea, ca premisă de cunoaștere a duratei totale, neperisabile, trecerea este inerentă. *Jocul de ape* [200, p. 61] – o poezie care, prin concretețea imaginilor poetice, cuprinde reprezentările ritualice ale dragostei. Este o poezie care nu conține discursul frământat al înamoratului, ci mișcări de rezonanță totemică, inflexiuni gestuale ale iubiților. Se instituie în acest poem o dimensiune temporală esențială, este vorba de un nod temporal în care se intersectează un timp macrocosmic, guvernat de legile firii universale, cu un timp individual aparținând propriu-zis cuplului de îndrăgostiți. Prezentul imediat este, astfel, autentificat prin certificarea la nivel cosmic a ritmului unei trăiri interioare totale. Această modalitate de a ilustra macrocontextual, cosmic, trăirile concrete individuale, dar fundamentale, se înscrie în tendința generală a liricii vierene de surprindere a fenomenologiei temporale autentice în sens heideggerian, de cunoaștere a timpului ca termen de definire al ființei.

După *Numele tău* (1968) [189], volumul *Aproape* (1974) [182], când intuiția viereană a identificat cele două realități cronice conecte – *prezentul* și *atemporalul* –, a predispus oferirea la nivel de expresivitate a unei mai puternice relevanțe a celui dintâi aspect. Mihai Cimpoi afirma despre *Aproape*: „Sub amenințarea risipirii într-un departe care nu ne

poate fi neam și nu poate emana căldură sufletească, sufletul se întoarce la reazemul sigur: la tot ce-i este «sfânt și aproape». Retractil în fața îndepărtării, a zborului fără noimă (magul călător în stele avea senzația risipirii chiar în vertijul ascensiunii astrale) el se simte sufletește plin, bogat, revărsându-se ca grâul" [38, p. 48-49]. Este invocată o proximitate împlinitoare a reperelor ontologice. Volumul *Aproape* țintește deci un timp și o realitate proxime. Pe de altă parte, adverbul titular „aproape" face din prezent un timp de neconceput în afara proximității cu un timp cosmic, universal, creând posibilități conectoare a eului liric cu tainele și mecanismele miraculoase de mișcare universală. Poemul *Făptura mamei* din acest volum a devenit deja canonic, *iarba, steaua, mama* fiind reprezentate într-un unic sistem poetic de referință. În poeme ca *Ochii mamei, Mâinile mamei, Nopțile mamei, Buzele mamei* este sesizabilă dominanta imediatului identificabil prin „eu" sau un lexem înlocuitor (de ex., „copil"). Aceasta dezvoltă continuu în paralel valențele macrocosmice prin etichete ale atemporalului regal – „pasărea plecată din codrumpărătesc", „aveam coroană-mpărătească: / a mamei mână părintească" [200, p. 69] sau totodată ale aspațialului, sarea – considerată „aur alimentar" – „din oasele" mamei fiind, spre exemplu, un element chimic universal: „sarea, aurul constituie pentru «chymist» dovada perenității substanței în ciuda peripețiilor accidentale. Sarea și aurul sunt rezultatul unei concentrări, sunt centre." [72, p. 327].

Interesantă este și conexiunea trecut – viitor pe care am invocat-o anterior. Târziul este văzut ca veșnic început, ca viitor al renașterii, este cultivat aici fără vreo posibilitate de separare a celor două ecstaze temporale, identificându-se, paradoxal, în zori, dovadă a luminozității prin excelență a firii poetice vierene: „Copii am. Dar și-acuma când / Vin zorii noaptea s-o destrame, / Găsesc pe frunte mâna mamei" [200, p. 69]. Echivalarea perfectă a trecutului cu viitorul nu există decât în măsura resuscitării trecutului ca timp reperator și reparator.

3.2.3. Prezent *denotativ* vs *incubant*. Structuri temporale duble

Revenind la temporalitatea ca trecere de la *memorie* la *istorie* în creația lui Grigore Vieru, aceasta se produce, așa cum observă Ana Bantoș, pe urmele lui Paul Ricoeur [156], prin instituirea unui raport direct între trecut și prezent în procesul rostirii. În cadrul aceluiași raport, observăm la Grigore Vieru două tipuri de prezent, care coincid, în ultimă instanță,

cu nașterea limbajului poetic în specificitatea lui viereană. Primul tip este marcat la nivel de expresie poetică, așa cum am arătat pornind de la articolul Anei Bantoş, și cristalizează ideea trecerii de la memorie la istorie. E vorba de un *prezent denotativ* cuantificat în baza unui trecut consistent conotat. Suma lexicală comună ce fundamentează spunerea poetică formează un spectru simbolistic implicând trecutul istoric al unei limbi și destinul purtătorilor acesteia, universalizând semnificațiile insesizabile în percepția comună a lumii. Acest tip de prezent coincide cu un „luminiș" al ființei, ca loc de deschidere aici și acum, ca reprezentare revelatorie a prezentului acaparant.

Al doilea tip de prezent identificat în poezia lui Grigore Vieru este prezentul nu ca o oază de deschidere a ființei, ci ca *instanță incubantă*, ostilă ființei. În asemenea condiții are loc nașterea afectivității și a timpului ca sens al ființei, care la Grigore Vieru se prezintă printr-o miraculoasă retragere în taină a prezentului. Toate elementele imaginarului liric vierean, în contextul unui prezent ostil, reprezentând tot atâtea taine. Clasicul exemplu al poemului *Formular* nu este altceva decât un reper esențial pentru a demonstra evaziunea eului poetic din limitele existențiale, sub apăsarea cărora își găsește rostul un eu expulzat din firea-i proprie spre care tinde:

„Ai fost supus
judecății vreodată?
– Am stat niște ani închis:
în sine" [200, p. 31].

În stratul de suprafață, care atrage în subtext o lume paralelă, a tainei, se instituie şi un limbaj mereu altul decât cel ce marchează duritatea insolvabilă a limbajului comun, aparținând unui prezent strivitor prin convenționalitate și antiființial. Elementele lexicale ale limbajului de lemn, care trasează reperele unui prezent al comunității impersonale, îl aruncă pe eul liric, în mod paradoxal, într-o lume cu desăvârșire proprie – într-un prezent profund, individual. Raportul dintre cele două tipuri de prezent determină emoția estetică din poezia viereană, generată de tentația evaziunii în ingenuitate.

Temporalitatea la Heidegger prinde contur atunci când se manifestă prin situarea afectivă a *Dasein*-ului (ecstaze sunt *trecutul, prezentul, viitorul*), când înregistrează o dinamică emotivă, atunci manifestându-se esențial ființa. Trăirea poetică interioară ce pivotează imaginarul liric într-un

timp prezent la Grigore Vieru, fără a înregistra întotdeauna o evoluție orizontală, la nivel de succesiune pe axa trecut – prezent – viitor, este una de echilibru – liniștea, calmul, generate în spiritul *credinței* și al valorilor *memoriei*, în urma unui proces sinestezic, à la Dufrenne, complex, pentru că în stratul de suprafață al poeziei vierene liniștea este arareori identificată prin ea însăși ci prin, mai degrabă, tensiunea căutării ei. Din studierea atentă a atitudinii lirice fundamentale la Grigore Vieru, în poezia cea mai izbutită estetic, va rezulta anume calmitatea, ca posibilitate de a regăsi integritatea lumii în propria interioritate, iar dramatismul, pe care-l întrevedea Mihai Cimpoi, în *Grigore Vieru. Poetul arhetipurilor*, în ideea de suferință, ca atribut modern în lirica lui Grigore Vieru [38], este tocmai cel care generează, ca un grad doi de poeticitate, incubarea, soldată cu regăsirea echilibrului. Dramatismul liric de factură modernă poate fi întâlnit la Barbu sau Stănescu în raport cu ideea increatului, de pildă, această atitudine constituind un termen de opoziție față de insensibilitatea neființei în accepție comună. Dramatismul nu este însă o atitudine cu valoare estetică în opera poetului basarabean, ci un agent incubant, având și statut de obiect liric, nu de situare afectivă a eului. Altceva este poezia socială, dar aceasta nu se încadrează într-o analiză estetică similară. Ea merită trecută în revistă cu precădere în momentul descrierii contextului creației. Calmitatea eului liric (care condiționează în mod aparent staticul, anulând ecstaticul deci), fundamentată de memorie, credință și alte valori ontologice, după cum am menționat, înregistrează în creația viereană o mișcare a ființei pe verticală – un *timp vertical* –, anulând orice focalizare pe succesiunea temporală ordinară și sondând adâncimile simbolurilor ce alcătuiesc substanța poetică. În acest context i se face intrarea tainicului. O atitudine definitorie pentru retragerea în taină, care amplifică și subtilizează ideea de calmitate, desprinsă sinestezic de suferință, este răbdarea, formulată și în mod programatic:

„Asemenea dureri
n-am avut niciodată.
Dar nici asemenea
răbdare”

(*Transplantare* [200, p. 32]).

Theodor Codreanu, studiind „consacrarea unională” a poetului Grigore Vieru, remarcă în raport cu situarea în afectivitatea tragică a poeziei vierene observația lui Maris Caklais despre „contrastul, cu efecte estetice

admirabile, dintre fondul tragic al trăirilor vierene și seninătatea clasică a expresiei artistice, bazată pe concentrare, «liniște», dar și ton «răspicat», totodată" [51, p. 42]. Același Theodor Codreanu nuanțează subtil considerațiile lui Mihai Cimpoi despre tragism în privința stabilirii reperelor romantice și moderne la Vieru, afirmând că Grigore Vieru se distinge de romantici prin „capacitatea de a-și struni și surdiniza vijelia pasională" [51, p. 52]. În acest sens creația viereană se înscrie în regimul nocturn al echilibrului, studiat de antropologul Gilbert Durand care etichetează acest regim drept unul al retractilității recuperatoare, care atenuează antitezele, armonizând și eufemizând extremele devoratoare ale regimului diurn al imaginarului. Astfel, o dinamică ascendentă în trecutul esențial, ființial este evidentă la Grigore Vieru.

Şi Adrian Dinu Rachieru face, într-o cronică literară la *Rădăcina de foc*, o observație importantă în acest sens: „Dar suferința, deși apăsată de o tristețe istovitoare, nu atinge coarda amărăciunii metafizice (ca la Blaga – n.n.), sfărâmând marginile eului; cu atât mai puțin ar putea fi invocată bacoviana «spaimă de sine», provocând coșmaruri «lutului asudat»" [150].

Ideea este confirmată și la Alexandru Cistelecan, care semnează un articol despre poetul basarabean în *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, calmul poetic structural transpare chiar în poezia de patrie, de data aceasta: „...poezia lui Grigore Vieru a devenit repede una exponențială, transformându-l pe autor într-un fel de tardiv și ultim «bard național», cu toate că din structura sa elegiacă, predispusă mai curând la reveria casnică decât la fulminația de baricadă, *lipsea patetismul mesianic* (subl. n.). Ea s-a întâlnit totuși decisiv cu starea de alean colectiv și cu frustrările istorice ale românilor de peste Prut, poetului revenindu-i o misiune similară cu cea a tânărului Goga, misiune dusă însă cu discreție, fără vehemență iredentă și pe un temperament domestic mai apropiat de al firavului Iosif decât de al ardentului tribun ardelean" [49].

De asemenea, lucrul cel mai important, definitoriu pentru poezia lui Vieru este mobilitatea circulară în limitele celor două tipuri de prezent invocate: este vorba de faptul că unitatea viziunii poetice rezultă din contopirea prezentului ca memorie prezentizată cu retragerea lui în taină, determinată de atitudinea eului liric ce reordonează lucrurile și reînființează firea lor. De exemplu, casa, însemn tipic al retractilității, ca locaș al ființei, împrumută trăirile eului poetic și îi urmează destinul,

devenind alter egoul său. Tainica retractilitate este săvârșită pe două dimensiuni concomitent (o retractilitate într-un înveliș protector și una a eului în sinele propriu), înregistrând metamorfozele expresivității limbajului liric vierean:

„Și *tăcu-vei tace lung cu mine* (subl. n.)
Cu văz tulbur și durut,
Casă văduvă și tristă
De pe margine de Prut”
(*Casa mea* [200, p. 38]).

Tăcerea deci se prezintă ca un indiciu sigur al refugiului spiritual dintr-un prezent ostil ființei, golit, dar pe care eul liric îl redimensionează, conferindu-i o latură de mister, anulând gratuitatea acestuia și efemeritatea lui. Se produce, astfel, o valorificare a prezentului searbăd sau distructiv. În același sens, pentru o evadare dintr-un prezent gol, din „secolul grăbit” și o cunoaștere a timpului cosmic, Mihai Cimpoi identifică la Vieru *poetica reazemului* centrată în izvoare, pământ, casa părintească etc. [37], coincidentă timpului vertical.

Tot Mihai Cimpoi, în *Grigore Vieru. Poetul arhetipurilor,* întrevede o temporalitate dublă ce guvernează imaginarul poetic vierean, dar referindu-se la o duplicitate a încadrării creației poetului în direcțiile evolutive ale literaturii, e vorba de un „timp clasic” şi un „timp intern”, adică modern: „Întreaga poezie a lui Grigore Vieru stă sub semnul *clasicismului,* fundamentat pe organicism, muzicalitate, (orfism), gnomism, cultul vechimii (arhetipalității) și întregului, fapt care infirmă taxarea ei drept «sămănătoristă» sau «romantică». (...) Clasicismul nu poate fi desuet, Grigore Vieru are toți porii deschiși spre aer, lumină și apă, crește din «propriul sâmbure», germinează, răsare, înflorește și leagă rod, trecând prin toate stadiile biologice până ajunge să se pună sub zodia stelei de vineri” [38, p. 116]. „Versurile lui Grigore Vieru se țes pe acest fir: omul e implicat – în virtutea unei legi imuabile a existenței – în circuitul naturii, el își are anotimpurile sale interioare” [38, p. 117-118]. În plus, *„nobila modernitate* (subl. a.) e de neconceput (...) fără exploatarea «timpului intern» al creatorului însuși” [38, p. 132].

Ideea de *temporalitate dublă* la Grigore Vieru creează, de fapt, un liant între două lumi diferite care își găsesc compatibilitatea în viziunea poetică; astfel, prezentul prozaic şi temporalitatea mitică devin inseparabile în imaginarul poetic, tot în virtutea unei trăiri afective valorizante.

„Ea se șterge cu mâna
De sudoare și mit”
(*Mama în câmp* [200 p. 74]).

Timpul mărunt și timpul absolut sunt, în acest caz, reprezentative pentru lirica viereană, inseparabile și reprezentabile reciproc. Marin Postu, în articolul *Între Orfeu şi Hristos,* face în acest sens următoarele observații, pe marginea timpului dublu: „Sensibilizarea spațio-temporală a unui aici – «acum» și a unui dincolo – «etern» («la strămoși») s-a materializat odată cu suprapunerea semnificațiilor râului mitologic Lethe și ale Prutului. Stânga și dreapta Prutului sunt puse în contrast categoric: întuneric – lumină, minciună – adevăr, străini – frați, litere rusești – litere latine etc. Având conștiința că, în fond, eternitatea se justifică prin valorificarea tezaurului cultural românesc religios și lingvistic («Dumnezeu vorbește limba română!»), eul liric vierean își atribuie un gest iisusiac, cel al învierii din mormânt prin «a da piatra la o parte»: «pentru că a văzut, ochiul meu a murit./ Lacrima: piatră funerară / Pe mormântul ochiului meu. / Va veni alt cer. / În altă lume se va deschide / Ochiul meu, dând piatra la o parte»” [148].

Conexiunea între lumea mică (microcosmos), aparent lipsită de semnificație, și forța universală este realizată prin invocarea unor motive conectoare pe cât de comune, pe atât de fabuloase – *ploaie, codru, iarbă, munte, câmp, humă, floarea cartofului, mormânt, masă, icoană* sau prin părțile simbolice ale făpturii mamei – *ochii, mâinile, părul, buzele, oasele* și... *tăcerea,* elemente din proximitatea afectivă a eului liric. Aceste elemente își alimentează forța poetică din statutul de a fi puncte dublu reperatoare: în timpul linear, comun și în cel multidimensional, mitic. Și Alexandru Cistelecan, în *Dicționarul esențial al scriitorilor români,* menționează în poezia lui Grigore Vieru expresivitatea raportului contingent – originaritate: „(...) bazată pe valorile unei sensibilități imediate, mereu rezonată la miraj, poezia lui Vieru se hrănește dintr-o pozitivitate esențială a lumii. În afara unor anateme și apostrofe (...), nimic nu tulbură sensul stemic al viziunii, progresia dramatică oprindu-se în pragul melancoliei paradisiace și neamenințând armonia interioară” [49]. Predispoziția pentru miraj reabilitează afectivitatea seninătății blagiene, chiar și în momente de exultanță sau încrâncenare. Eugen Simion, în *Scriitori români de azi* (vol. III), conchide în acest sens: „Cu o notă în plus de duioșie, de bunătate în suferință, Vieru mi se pare într-adevăr

un poet al bunătății, și, după o vorbă a lui Noica, un poet al singurătății bucuroase. Chiar și atunci când poartă o sabie în mână, sabia lui este de miresme" [159, p. 57].

În poemul cu titlul eminescian *Seara pe deal* se instituie un raport temporal de opoziţie între prezent şi un viitor, implacabil sau nu!; *aproapele* din perspectiva prezentului este reperat prin elemente care îşi cunosc finitudinea în prezent:

„Se răresc frunzele,
Se răcesc apele" [200, p. 78].

Vorba e însă de o finitudine aparentă, în ultimă instanță, provizorie, pentru că acestea nu dispar, timpul cosmic nu cunoaște sfârșit sau început, el este o rotație ciclică perpetuă. Celălalt termen de opoziție remarcat este viitorul, un timp care devansează prezentul și care este atribuit unei instanțe ființiale umane, în sens bergsonian: „Pleca-vor și buzele / tale? Pleoapele?!".

Sunt versuri epiforice (se repetă cu o diferență a semnelor de punctuație care sporesc valența retorică până în finalul poemului) ce lansează problematica lui „a fi sau a nu fi" în privința integrării ființei și a timpului uman în ritmul cosmic. Prin urmare, chipul mamei, acest „simbol cumulativ și iradiant", precum îl caracterizează Alexandru Cistelecan, este plasat în mod reprezentativ în context natural-cosmic, poemul deosebindu-se totuși printr-o interogație retorică inedită. „Pleca-vor și buzele / tale? Pleoapele?!" instituie o ușoară nuanță semantică ce depășește chiar legile naturale. Ființa mamei, despre care Eugen Simion spune că este la Grigore Vieru un „mit fundamental cu mai multe învelișuri lirice" [159], nu poate muri ca frunzele, nu se poate dizolva, pur și simplu, nu se poate disemina fără urmă în univers, fie şi dacă aceasta va face parte din enorma configurație cosmică. Figura mamei, în sens poetic, nu este implicată într-un proces metabolic universal de scurtă durată, ci într-un timp natural supra-ciclic, principial. Ea nu se poate pierde și pentru că aceasta va dăinui ca parte a ființei eului poetic, ca parte nemuritoare a fiului. Retorica finală a poemului decretează un soi de *irepetabilitate* a firii mamei, contra oricărei eshatologii, chiar în opoziție cu spiritul ciclic al naturii, un soi de eternitate încremenită, o eternitate care nu se alimentează din nașterea, moartea și renașterea elementelor, ci întrunește aspectele făpturii divine, surplasate vieților și morților rânduitoare, situată în sfera abstractizată și providențială a lui „a fi sau a nu fi". Despre

aceeași atitudine, cu referire la cea mai cunoscută poezie a lui Grigore Vieru, *În aceeaşi limbă*, Theodor Codreanu, în studiul *Zece argumente pentru intrarea în canonul literar a lui Grigore Vieru*, notează: „Ca într-o fulgerătură, Vieru se apropie de estetica tăcerii shakespeariene cu acel enigmatic «Şi restul e tăcere», o tăcere, precizează poetul, «Tot în limba ta»" [54].

Relația microcosmică mamă – fiu se extinde chiar depășind proporțiile și legile macrocosmosului în *Îvățăturile mamei* – un poem care ar fi putut fi redus la o singură strofă – prima, care pune în evidență aceeași latură a vechimii sacre:

„Cadă frunză-n vânt –
Stele ard cerești
Singur tu nu ești,
Fiul meu cel sfânt".

De asemenea, este un poem care relevă *natura naturii*, un poem despre rostuirea tuturor lucrurilor pe lume. „Cadă frunza" nu este o ordonanță, ci un conjunctiv care invocă rostul (să cadă). Pe lângă frunză, și steaua menită arderii cerești, rostul fiului pentru mamă se poate reduce la simpla lui ființare, o existență fără prihană, cu un sens implicit, o realitate reducționistă, dar amplificatoare în privința esențialității, relevantă la nivel de miez conceptual. În acest sens simplitatea, miticul, ingenuitatea și gravitatea sunt conjugate într-o afectivitate complexă în viziunea lui Adrian Dinu Rachieru din articolul *Grigore Vieru – Patria și Matria*: „ingenuitatea (recuperată) ne transportă într-un timp mitic, iar versul, gravid de afectivitate, bolnav de orfism, poartă o prospețime nealterată" [152]. Aici ecstaza viereană generează o axă temporală care unește cele două lumi.

Un poem care se înscrie într-o serie de poezii vierene cu o tentă imaginară statică este *Imn* [200, p. 83], ca punct perfect coincident al temporalității celor două sfere – micro- și macrocosmice. Nu rare sunt creațiile cu o structură discursivă descriptivă, care curg din alăturarea unor simboluri cu finalitatea constituirii sensului esențial. Însă, paradoxal, acestea, dincolo de caracterul static, surprind deopotrivă un soi de mobilitate abstractizată, mediată de simbolurile statornicite. Identificăm, astfel, o absență a temporalității la nivelul expresiei și o prezență a ei în substratul semantic conotat. Aici *ființarea* coincide cu *ființa*. Operând cu terminologia anterioară, în astfel de poeme se disociază temporali-

tatea *in absentia,* sau o temporalitate *conotată*. Prin imaginile femeii din *Imn* prinde contur și ideea *curgerii* doar printr-un timp universal: „Femeie (...) / Cu gura mai mare / Decât un luceafăr" sau a unui timp spiritual: „Cu ochi / Ca două idei înlăcrimate" [200, p. 83]. Părul scurt al femeii ca simbol a scurtimii vieții poetului nu ilustrează decât o expresie directă a retragerii în taină a prezentului, o reprezentare a prezentului conectat în textul poetic pentru a tăinui realități originare departe de pericolul de a fi spulberate. Nu este vorba, în cazul acestei retrageri în taină obligatoriu de un avatar al limbajului esopic, deși premisele conotării și ale denotării nu trebuie nesocotite. Diferența esențială între limbajul esopic și limbajul poetic constă în faptul că cel de-al doilea nu are o cheie de descifrare, ci le are pe toate. Direcția de configurare a sensului conotat copiază ingenios direcția de configurare a sensului denotat. Mitul coincide, astfel, în mod miraculos cu banalul și comunul.

Temporalitatea dublă este reprezentată la Gr. Vieru, în special, de motivul femeii. Poemul *Când...* învestește acest simbol (pe lângă o dimensiune universală) cu măsura de a reflecta limitele *timpului uman*, dar și *temporalitatea originară circulară* (şi aici este prezentă nuanța semantică a târziului / a sfârșitului ca început): „femeie de pe urmă, / femeia mea dintâi":

„Când am să mor,
să mă îngropi
în lumina ochilor tăi.
Lumea,
venită la mormântul meu,
va sta îngenuncheată
în fața ta mereu.
Ca nimeni
să nu-mi joace pe mormânt,
să nu fiu, ca strămoșii, pus
sub ierburi și pământ –
îngroapă-mă-n lumina
ochilor tăi,
femeie de pe urmă,
femeia mea dintâi" [200, p. 95].

Astfel, femeia – simbol temporal complex – nu este doar reperul începuturilor, ci și al sfârșitului (sau invers – nu doar al sfârșitului, ci și al

începutului!). Nu este însă vorba de un sfârșit absolut, ci de un sfârșit valorificator, mai securizant decât cel de sub o piatră funerară, un sfârșit prin care se prilejuieşte în mod fericit contopirea cu lumina conștiinței universale prin conștiința iubitei, pe dimensiunea iubirii, un sfârșit prin care eul liric va cunoaște o stare mai pură de existență, nemaisimțind curgerea epuizantă a vieții și nici apăsarea morții pietrificatoare. Asumarea conștiinței unice, universale este dovada refuzului tacit, contrar cazului *Mioriței*, al tuturor lucrurilor, al fetișurilor, care l-ar lega de o lume precară, ostilă spiritului adevărat și convențională. Opțiunea eternizării în privirea iubitei este semnul unui prag al contragerii în atemporal, într-un timp al spiritului, pentru a evita curgerea degradantă a materiei, o curgere secătuitoare de sens divin.

În altă parte (*Poemă în munți* [200, p. 97]) găsim o reluare abstractizată a aceluiași loc de veci, „lumina ochilor". În viziunea arhaicilor, lumina însemna eternitatea, întrucât începutul timpului (devorator) este noaptea. Antropologul francez G. Durand afirmă că „bezna nocturnă constituie primul simbol al timpului, și la aproape toți primitivii, ca și la indo-europeni sau la semiți, „timpul se socotește pe nopți, nu pe zile. Sărbătorile noastre nocturne, Sf. Ioan, Crăciunul și Paștele, ar fi supraviețuirea calendarelor nocturne primitive. Noaptea neagră apare ca însăși substanța timpului" [72, p. 111]. Pe când lumina este, în această situație și în poezia lui Grigore Vieru, o eliberare de timpul contingent şi integrarea în domeniul atemporal:

„Și eu în
adâncul cel rodnic
Ca-n lumina ochilor tăi
Fără de moarte mă văd".

Tot pe linia abstractizării și spiritualizării realității prin temporalizarea afectivă este resemantizat motivului mâinii, al brațului:

„Aceste brațe (uitați-le!)
Sunt două strigăte
Înăbuşite c-o roză"
(*Brațele mele*).

Dincolo de polisemantismul acestui simbol poetic, rostul lui în poezia lui Grigore Vieru nu ține doar de un gest care încearcă profunzimea sau amploarea unei concepții despre lume, dar acesta stă mărturie a percep-

ției unui prezent vibrant, stringent. Interesantă este aici şi tensiunea *trăită,* dar şi o tensiune *a trăirii* transmisă receptorului. Starea eului poetic seamănă cu una aparent inofensivă, dar care are un câmp magnetic foarte puternic și care cuprinde lumea. E vorba de instituirea unui raport puternic între materie și spirit. Percepția prezentului este una retractilă în universalitatea spiritului, deschizând o perspectivă a unei ecstaze a urgenței: brațul-strigăt. Trebuie precizat însă că acest raport temporal nu dezvoltă și o opoziție în termeni de pozitiv – negativ. Anteriorul nu este superior prezentului. Strigătul „înăbușit c-o roză" constituie o finalitate a inflexiunilor sentimentului teluric plin de candoare al dragostei. Astfel, versul trebuie interpretat dintr-o perspectivă oximoronică a nostalgiei prezentului, resimțit ca o parte a întregului, a atemporalului. Din punctul de vedere al ecstazei, declanșatoare la Heidegger a temporalității, adjectivul „înăbușit" aduce o nouă piatră la zidăria imaginarului liric vierean guvernat de legile calmității și ale potolirii.

Timp cascadic și *timp decantat al lentorii.* O recunoaștere a statutului participativ al eului la misterul și integritatea lumii răsare din rândurile poeziei *Valul, frunza* [200, p. 102], un eu care iradiază aceste sensuri și asupra avatarurilor feminine iubită – mamă. Nostalgia ca sentiment axat pe pierdere este condamnat:

„Trist de ce-aș fi oare și cu gura mută?
Valul mă cuprinde, frunza mă sărută" [200, p. 102].

Refuzul retoric al tristeții intervine în favoarea unui echilibru indestructibil al naturii și cosmosului, ca o chemare a calmului, ca poziție a eului în acord cu ritmurile universale, ale firii. O stare de grație care ilustrează datele eternității, se integrează într-un timp ființial superior *timpului cascadic – timpul decantat al lentorii.* Refuzul tristeții este un refuz al orgoliului cunoașterii și un refuz al opunerii față de prezentul încărcat de mister. Tristețea metafizică blagiană devine în poezia lui Vieru o potențială neantizare a misterului, anulată prin recuperarea unei seninătăți nevinovate, dar înțelegătoare, aderând *aprioric* la rostul providențial al lumii.

Toate sentimentele cultivate în poezia lui Grigore Vieru sunt profund temporale: smerenia, recunoștința, iubirea ilustrează apartenența la eternitate, compunând firul timpului decantat al lentorii. Grigore Canțâru, vorbind despre esența cărții unice, totale, la care visează Grigore Vieru, menționează că aceasta „ar fi edificată, probabil, pe te-

melia a trei teme mari, «veşnice»: dragostea, viața, moartea" [24]. Ceea ce înseamnă deopotrivă o deschidere către individuație, către un *timp individual*, dar și către un *timp universal*. În poemul *Leac divin*, eul poetic demisionează o conștiință a perenității iubirii, sentimentul fiind privit în dimensiunile sale plenare, ca limită superioară a ființării temporale, a ființării în timp: „Iubire! Tu, cea ocrotită / De dulcele luminii mirt, / Ca miezul unei sfinte azimi / De coaja ei doar ocrotit. // Înconjurată de lumină, / Tu însăți din lumină vii. / Pre tine doar te am pe lume / Şi nu voi alte veşnicii" [200, p. 115].

Poetul basarabean Grigore Vieru nu cultivă coordonata abstractă a temporalității ca purificare de teluric, inclusiv eternitatea, aproape de neconceput între limitele pământești, ci o concepe anume în prezentul împrejmuitor, într-un imediat, dar nu golit de sens, iubirea trăită, de exemplu, este asociată în mod denotativ (fără a face poezie și tocmai astfel făcând!) cu eternitatea cea mai râvnită. Motivul *pâinii* în poezia lui Grigore Vieru, ca și celelalte simboluri lirice sacralizate (*mamă, cântec, ploaie*) capătă și alte dimensiuni: am spune că e o nouă eternitate pentru că este echivalată cu însăși iubirea. Poemul *Şi pâinea* este, în acest sens, îndeajuns de revelator – în scenariul poeziei motivul pâinii ține locul iubitului ca o pavăză neclintită și profund încrezătoare: „Și pâinea e o fericire. / Am văzut văduve tinere / După război / Dormind sub focul amiezii / În câmp / Cu obrazul lipit / De fața smolită a pâinii, / Ca lângă bărbat. / Da, și pâinea e o fericire. / Am văzut văduve tinere / După război / Venind de la câmp / Cu pâinea-n șervet neatinsă, / Ca să nu fie singure" (*Şi pâinea* [200, p. 119]).

Astfel, simbolul pâinii face dovada unei conectări fericite a unui prezent concret, dur și imperativ, cu un timp feeric al împlinirii, identificându-se, în acest context, o tensiune emoțională mereu oscilantă între cele două axe temporale incidente: timpul cascadic, al realității dinamice, și timpul lentorii, al eternității. Prin urmare, forța poetică viereană relevă virtualitatea prin care evidențiază posibilități variate de conectare între lumi distincte pentru a extrage din aceste relaționări reperele unui prezent determinat de vibrațiile interioare. În același sens, Emilian Galaicu-Păun observa just despre motivul mamei din lirica mai vârstnicului poet: „Cu spațiul canonic matern – constantă a liricii vierene – contactează alte spații, armonizând (...) sau nearmonizând, uneori fuzionând (...), alteori strâmtorându-l. Ele formează un fel de chenar, de ramă în

care se integrează icoana mamei” [181]. Cu toate acestea, mai tânărul poet îl clasa pe Grigore Vieru ca „ultimul mare sămănătorist din literatura română”. Daniel Cristea-Enache, indicând o *funcție Vieru* a literaturii, demonstrează însă punctual că lirica poetului basarabean depășește ferm această tendință, iar Mihail Dolgan respinge, în genere, orice etichetare -istică, găsind mai oportună abordarea unui *model vierean* de poezie [68].

Momentul alterității – eternizarea eului prin reflectarea în celălalt. Dedublarea întru eternitate. Prin excelență temporală este în poezia lui Grigore Vieru și relația eului liric cu alteritatea, cu o alteritate definitorie pentru acesta, participativă la situarea afectivă a eului. Este vorba de una care împrumută eului o anumită stare de trecere prin lume. Iubita sau mama formează alteritatea proximă, acestea trasând aria temporală imediată pentru deschiderea eului și săvârșirea unei cunoașteri autentice de sine. Mama și iubita constituie la Grigore Vieru un imediat ființial, oferindu-i eului liric prilejul de a se manifesta la modul cel mai propriu. Imediatul ființial coincide matematic cu cotidianul, dar acesta nu este un timp comun sau cel puțin nu este exprimat ca timp comun în primă instanță, ci este un timp propriu, individual, dar până la confuzia cu o esență generală a ființei: „M-am amestecat cu tine / Ca ce-așteaptă cu ce vine” (*Cu viața, cu dorul* [200, p. 121]). Iată alteritatea ca factor al percepției și conștiinței unei temporalități totale, care include aspirațiile și împlinirile ecstatice ale viitorului.

O importantă, dacă nu cea mai importantă, sursă de alimentare a substratului poetic vierean este ideea alterității ca individualitate proprie. Clasicul poem *Pe drum alb, pe drum verde* se consumă printr-o alăturare consecutivă a propriilor contradicții ale eului poetic, reprezentate de chipul mamei și al iubitei, niciodată perfect identificate: „Pe drum alb înzăpezit / Pleacă mama. / Pe drum verde înverzit / Vine draga. // S-o petrec pe cea plecând / Pe drum alb? // S-o-ntâlnesc pe cea venind / Pe drum verde?!”. Cele două femei sunt personificări a două ecstaze temporale ireconciliabile, ambele părți în egală măsură complinitoare ale ființei eului – *trecutul protector* și *viitorul vital*. Eul poetic, prin care se încheagă trinitatea existențială, stă mărturie a unui prezent intra-real, răpus de trecutul care-l lasă și de viitorul care nu-l „iartă”, inevitabil și fără de care nu ar cunoaște împlinirea. Eul liric este mereu un exponent al prezentului şi ca centru de echilibru, în concordanță cu temporalita-

tea calmității caracteristice liricii lui Grigore Vieru, ca punct de echilibru, dar și ca povară a energiei extremităților: „Două drumuri strâns în tot – / Alb și verde – / Împleti-le-aş şi nu pot. / Cine poate?! // Din inel, din flori de tei, / Gălbioară, / Se tot uită-n ochii mei / Suferința” [200, p. 80]. Acest sentiment căruia atât de des îi spune poetul pe numele lui adevărat – suferința, este, de fapt, ceva nesubstanțial ființei eului discursiv; se dovedește, în fond, a fi ceva exterior, eul nu suferă! Tocmai calmitatea predomină (culoarea „gălbioară” nu este un simbol al pateticului, al intensității), suferința este o componentă a deschiderii lumii care, inevitabil, îl cuprinde pe eu, ca și moartea, suferința este exterioară și de neînțeles, chiar și în situații dilematice, precum cea din *Pe drum alb, pe drum verde*. Suferința ca și moartea – ca dezechilibru ființial și neantizare – nu dăunează coagulării interne a lumii poetice atât de „legate” la Grigore Vieru.

Calmitatea (ca încredere în sensul total al lumii) care învăluie aurifer peisajul poeziei vierene nu înseamnă doar o lipsă a exaltării dezechilibrante, ci și o lipsă a certitudinii naive, la fel de dezechilibrante a unui prezent ca semn exterior al originarului. O înțelegere a prezentului în acest mod nu e un gest gratuit, ci rezultă, evident, din cunoașterea unei stări dubitative; nu fără o implicare imagistică a ființelor iubite (mama și femeia iubită), a unei alterități proxime deci:

„Cineva
la marginea nopții
ne face semn cu spicul luminii.
Mama? Iubita?”
(*Plugul de aur* [200, p. 120])

sau

„Totul e îndoielnic –
Chiar și ochii acei.
Poate nu-s ai iubitei,
Poate-ai altei femei.

Totul e îndoielnic –
Chiar și rana.
Poate că nu o port eu
Poate că mama.

Totul e îndoielnic –
Chiar și izvorul.
Poate că nu el se-aude,
Poate că dorul”
(*M-a strigat cineva?* [200, p. 122]).

Ca și celelalte titluri de volume, *Taina care mă apără* (1983) [199, p. 80] face parte dintr-un lanț de inele succesive și complementare ce constituie esența poeticii vierene. *Numele tău, Aproape, Taina care mă apără* sau *Acum și în veac* dezvăluie construcția biplană a lumii poetice și tendința eului de a descoperi relațiile dintre cele două părți aparent incompatibile ale lumii. Temporalitatea în acest sens câștigă teren nu doar pe direcția lineară a relațiilor trecut – prezent – viitor, dar mai ales pe dimensiune verticală, urmărind o existență în permanență a unui timp paralel (uneori sacru, alteori memorial sau metafizic). Câteva versuri din *Taina care mă apără* sunt, din acest punct de vedre, programatice; deși au un limbaj poetic mai puțin subtil, o expresivitate dură, chiar abruptă: „În noaptea cea rece, / În ziua cea caldă / Nimic nu detest. / Există lumea cealaltă / Cât timp / Există pământul acest” (*Litanii pentru orgă* [200, p. 138]).

Iată că nici aceste versuri nu sunt întâmplătoare, ci se încadrează conceptual într-un întreg elaborat cu mult echilibru. Prin urmare, intuiția lumii duale și a timpului dublu este exprimată multistratic, inclusiv *in praesentia*, și în registre variate de limbaj: de la cel mai simplu până la unul paradoxal și metafizic. Nu lipsesc mai ales poeziile care îmbină aceste modalități și varietăți stilistice pentru un impact estetic inedit și puternic: „În munții cu brazi / Alb răsărit. / Orice necaz / M-a părăsit. / Am văzut veșnicia – / Era singură. / Tăcută / Ca laptele mamei” (*Sus* [181, p. 44]).

3.2.4. Sfârșitul – contra unui *malum futurum*. Liniștea – prag către taină și atemporalitate

Modul cel mai concret de a trăi ideea sfârșitului prin moarte la Grigore Vieru este unul poetic dialogat (un dialog-monolog, de fapt), în care golul morții este contrapus, spre exemplu, în *Litanii pentru orgă* tuturor valorilor umane esențiale: sentimentului maternității, afectivității filiale etc. Mai mult, când Daniel Cristea-Enache observa la Grigore

Vieru asocierea alegorică dintre două motive de pe aceeași axă semantică *mama* și *casa* (*o mamă văduvă* vs *o casă părăsită*) din poemul *Casa mea,* fixa un proces de umanizare a lucrurilor. Acesta poate fi privit în contextul construcției sinestezice şi cu referire la o altă asociere poetică de forță dintre moartea ca personaj şi o femeie împovărată de blestemul sterilității şi al deposedării generale: „Nu frică, nu teamă – / Milă de tine mi-i, / Că n-ai avut niciodată mamă, / Că n-ai avut niciodată copii." În altă parte poetul scrie, prin eul liric, adresându-se morții: „Eu am patrie unde muri / Tu nu!". Sfârşitul eului nu poate însemna şi o dispariție a fondului spiritual definit prin iubirea față de patrie, de mamă, de lume şi de viață, în general. Sentimentul sfârşitului nu este, ca la Heidegger, ecstaza unui *malum futurum,* care subminează ființa umană, anulând modul ei autentic de a fi. Semn că trăirea sentimentului morții la Grigore Vieru este un prilej de a gândi lumea poetic, modificându-i structura „malefică", gândirea poetică astfel exorcizând răul.

Mai mult, moartea poate fi integrată vieții cu ușurință și chiar în mod necesar. „Morții sunt / Ca niște copii, / Trebuie să-i strigi / Seara acasă, / Să-i scalzi / Înainte de somn, / Să le închizi ochii, / Să le săruți fruntea, / Trebuie să veghezi / Să nu cadă / Din leagănul de lut" [200, p. 21] – moartea este la Grigore Vieru un sfârșit care, prin ideea de cotidian, se convertește într-un ritual al vieții, realizându-se o sinestezie a afectivității prin faptul că tristețea pierderii se diluează prin conjugarea acesteia cu sacrificiul iubirii. Trebuie să observăm și o asemănare cu oximoronul, pentru că tristețea este îndulcită de dragostea parentală.

În poezia *Mai bine* moartea apare însă ca termen de opoziție al interiorității insondabile, imaginea acesteia curgând sinestezic de la o instanță impersonală cu un grad al afectivității nul la o personalizare afectivă explicită, devenind însuși nucleul individualității eului poetic: „Nici moartea, că e moarte, / Și cântă-adânc în mine, / Nici ea chiar nu mă știe / Așa de-ntreg și bine" [200, p. 44]. Paradoxul textual la Grigore Vieru este cel care alimentează sinestezia emoției, asigurând o trecere de la frica față de un eveniment implacabil la lejeritatea și detensionarea imaginii morții, e o variantă de a releva aceeași idee de umilitate a acestui personaj. În contextul ilustrării iubirii însă, moartea nu încape decât sub forma unei tăceri conectoare între cei doi iubiți. În *Iubito* tăcerea, care semnifică singurătatea, înstrăinarea, se dizolvă într-o tăcere comună care reabilitează un spațiu intim de comunicare cu celălalt,

luând naştere sentimentul apartenenţei şi al împlinirii la / printr-un *alter ego*. „Sunt ochii mei și ai tăi / Cei care trist acum / Spre tăcere se-nchid / Tăcere / Căzând pe tăcere se-aude, / Iubito!” [200, p. 49]. Afecțiunea pentru iubită, într-o structură sinestezică similară, este înlocuită de sentimentul matern, cu un plus de intensitate dramatică. Există un singur caz în care eul poate fi învins de frica morții, atunci când este marcat de neputința de a-și salva mama de necruțătoarea doamnă:

„Vremea ca viscolul te-acoperă –
Cum să te apăr, mamă, fluture fericit,
Soare
În aceeaşi clipă
Răsărit și-asfințit”
(..., *Litanii pentru orgă* [200, p. 73]).

Dar și aici percepția metafizică (precum în „Plecată ești în moarte / Ci-aproape, nu departe”) se conjugă cu jubilația originarității, îmbinarea constituind fundalul pe care sentimentul de teamă, simplu și elementar, recuperat de dincolo de cumințenia și înțelegerea lumii, ilustrând ingenuitatea trăirii – melancolia fragilității vitale –, capătă o nuanță sporită de spontaneitate și intensitate în alte versuri: „Îngerul nu mai e întreg. / Strig: / Sunt cel mai fără de noroc! / Deși înțeleg, înțeleg / Că toți suntem un lemn / De foc” [200, p. 74].

Poemul *Copiii și artistul*, care exprimă în mod paremiologic ideea de moarte: „Copiii zădără câinii / Poeții – moartea”, accentuează două componente ale transcenderii morţii prin puritatea trăirii, explorând, pe de o parte, minusculul concret, aparent proporţionat, dar marcat de un timp strâmt („Tot mai mic / Devine omul zilei”) și, pe de altă parte, microcosmosul care ilustrează ideea cosmicului supradimensionat („Tot mai mare / omulețul imaginației”), aproape insesizabil, irecognoscibil în condițiile precarității existențiale. Echivalența poeți – copii este frecventă în poezia lui Gr. Vieru și mărturisește despre o capacitate a eului de percepție și trăire a limitei. Amestecul de emoţii (frica și curajul) redimensionează lumea prin prisma celor două personaje-simboluri, instituind o puternică latură metafizică în mijlocul unui real flasc. Moartea nu reprezintă pentru poeți, în acest caz, gustul sfârșitului, ci un gust al trăirii extreme, printr-o chemare a meta-trăirii. Astfel, de la imaginea unei realități afective diluate („Tot mai mic / Devine omul zilei”) la cea a unei extreme, a unei tăceri fructificatoare post-afective („Fiecare

artist / Are ieșire la mare / Prin lacrimă”), este trasată linia unei sinestezii rotunde, dar care nu se încheie în punctul pornirii, ci prin traseul spiralat întreține condiția saltului metafizic.

Poezia *Legământ* [200, p. 30], ca expresie a atitudinii în fața morții, reprezintă o construcție a integrării în originaritate și prin aceasta o plasare a prezentului sub semnul tainei (al trecutului). Gândul morții la Grigore Vieru nu este niciodată o întrupare a lui *malum futurum* heideggerian din spaimă / frică sau angoasă. Eul poetic, prin calmitate ca atitudine poetică reperatoare, constituie o conștiință a reprezentării de sine prin sine, astfel desăvârșindu-și existența nu printr-o tendință către un viitor, neînțeles și incert, ci către trecutul esențial, echilibrant. Calmitatea nu presupune deloc o carență de sensibilitate, ci este o intuiție a valorii individuale ființiale, or, orice exaltare ființială presupune o subminare a subiectului și o expunere în prim-plan a obiectului extazului ca imperativ. Frica subminează ființa în favoarea impunerii unui viitor nefast, dar liniștea (nu resemnarea!), calmul – starea ființială esențială, care nu apropie un viitor decât prin conexiunea cu trecutul, nefiind un timp defunct, are tocmai menirea de a repera prezentul și de a-i reda autenticitatea. Imaginea „cărții deschise” este cu totul sugestivă în acest sens. Jocul închiderii vs deschiderii – pleoapa închisă / cartea deschisă – subliniază suflul de perpetuare a unui spirit atotcupinzător, Eminescu fiind reprezentat aici „în absolut”, în gestul deschiderii nemărginite și atemporale. Închiderea pleoapei nu face opoziție cu deschiderea cărții, ci realizează o repliere *in absentia* pe spiritul total, atemporalizare, în fond, o ieșire din timp pentru a se contopi cu eternitatea.

Un alt poem exprimând sfârșitul ciclic al unei experiențe erotice, de o tensiune sentimentală maximă și un dramatism potențat este și *Pădure, verde pădure*, în care scenariul ritualic al textului poetic capătă proporții simbolice decisive și nu lasă loc vreunui monolog interior al eului liric. Paradoxul este că opțiunile pentru gestație, în detrimentul confesiunii lirice, creează un impact expresiv neașteptat de puternic, în măsură să transmită nealterată dinamica afectivității și impulsurile interioare nestăpânite ale căutării iubirii. Mărcile afective din acest poem sunt pretutindeni: de la interjecții (vocala românească „u” conturează o durere adânc interiorizată a personajului liric, iar prelungirea ei potențează ideea de suferință), până la inversiuni epitetice care amplifică imaginile poetice – „pădurea toată” (repetat de patru ori) generează o expresivi-

tate incomparabilă față de „toată pădurea”, versul epiforic conţinând o negaţie dublă „Însă n-a găsit-o, nu”, epitetul dublu „amurgul greu, de stânci” etc.

În pofida cultivării şi dezvoltării unei semantici a închiderii, a disperării, a durităţii şi zădărniciei, poemul dezvăluie (totuşi!) „natura naturii” cum intuia cândva Nichita Stănescu, o natură a veşnicei regenerări şi, în fond, ideea de nemurire a dragostei, dar şi sensibilitatea firii umane în faţa forţei naturii, a acestui sentiment. Liviu Damian spunea despre poezia lui Grigore Vieru următoarele: „Grigore Vieru are o metaforă numai a lui: o planetă pe jumătate răsărită de după zarea pământului. Clară, palpabilă, reală, misterioasă și aproape.” Am crede că poetul Liviu Damian a intuit natura duală a poeziei lui Grigore Vieru: pe de o parte, concretă, palpabilă și aproape, pe de altă parte, misterioasă, pentru că simbolurile poeziei vierene au o adâncime statornică. În pofida disperării umane exprimată la nivelul de suprafață a limbajului poetic, se sugerează în substratul semantic al poeziei faptul că principiile naturii, la care aderă prin atitudinea lirică eul enunțiator, rămân într-un echilibru propriu de nezdruncinat.

În poziții distinctive, definitorii pentru ființa umană şi ființa naturii sunt cele două axe temporale pe care le-am identificat într-un paragraf anterior: una a îndârjirii, tumultuoasă, răvășitoare, o axă a *timpului cascadic* și alta a curgerii într-un ritm insensibil, magic echilibrant, indiferent (în sensul integrării mutuale în spiritul naturii), o axă a *timpului natural regenerant,* aproape latent, imanent. Prin instituirea celei de-a doua axe, se formează și atitudinea eului liric în opera poetică viereană, care reintegrează sensul lumii prin creație. O poetică a temporalității acestei poezii este, prin urmare, o poetică totalizatoare pentru semantismul perenității valorilor cosmice. Uitarea la care recurge personajul liric („A plecat pe mări, s-o uite”) înseamnă o integrare inconștientă în ritmul cronic natural și, implicit, o integrare a eului, a instanței individuale, în organismul ființial al lumii / naturii.

Cele două tipuri de temporalitate sunt marcate gramatical prin cele două forme ale trecutului verbal din ultima strofă: perfectul compus „a plecat” desemnând axa timpului afectiv (un timp perfectiv), uman, caracterizat prin concretețe și finitudine, și imperfectele „răsărea”, „înfrunzea”, care desemnează lentoarea, infinirea, imperturbabilitatea și implacabilitatea:

„A plecat pe mări, s-o uite.
Dar sub lună, dar sub stea,
Răsărea la loc pădurea,
Iar corabia-nfrunzea” [200, p. 64].

Acest raport temporal este reluat mai târziu în titlul volumului *Acum și în veac*, în care *acum* este, de la sine înțeles, un prezent al concreteței și al palpabilității, pe când *în veac* nu este nici trecut, nici viitor, ci un timp originar esențial, reperabil în prezent doar în mod rudimentar, prin anumite simboluri, este un timp prin care se reiterează valorile sanctificate ale umanității și un viitor autentic spre care acestea se îndreaptă întru dăinuire și pentru a zidi în veșnicie ființa care le-a creat în spiritul divinității. Conținutul volumului *Acum și în veac* [181, p. 80] are o valoare estetică mai puțin cristalizată decât versurile scrise anterior, destinul poetului conturându-se din ce în ce mai mult conform contextului de renaștere națională, îndeplinind un rol asumat determinant pentru conștiința poporului din care vine și reprezentând, așa cum remarca profesorul de la București Daniel Cristea-Enache, „funcția Vieru” [59], care înseamnă, în termeni consacrați, o asumare a colectivității sau chiar o asumare funcțională a esteticului în plan social, cu influență deci asupra realității referențiale și invers. Esteticul în sine are, dacă vrem, o evoluție inegală în poezia lui Grigore Vieru, personalitatea poetului căpătând dimensiunile invocate, cărora critica dezvoltată în parametrii evoluției literare autocondiționate nu le acordă un interes special și specializat. Prin urmare, fără a nega individualitatea poetică viereană *per ansamblu*, marcată inclusiv de creațiile cu caracter retorico-social, aspectul temporalității pe care-l disociem aici impune o focalizare a cercetării în principal pe creațiile evoluate din punct de vedere literar. Alexandru Burlacu consideră însă că poezia lui Vieru a cunoscut treptat valoarea estetică: „Gr. Vieru nu a devenit dintr-odată mare. El a evoluat odată cu artele sale poetice, și-a afirmat originalitatea pornind de la temeliile propuse de T. Arghezi, L. Blaga, G. Bacovia. Ideile formulate de Grigore Vieru nu sunt noi. De regulă, creatorul realizează în artele sale poetice o sinteză originală a unor idei cu mare circulație în epocă” [22, p. 393]. Despre o evoluție a poeziei lui Grigore Vieru însă credem că se poate vorbi mai degrabă la nivel de receptare în masă, în virtutea aparițiilor sociale de mare priză ale poetului în timpul vieții sale, iar poemele valoroase estetic au o frecvență difuză pe întreg traseul creator.

În cele din urmă poeme amintite construite pe dimensiunea trăirii sfârşitului respiraţia poetică viereană se consumă perpetuu între doi timpi: unul fizic şi altul metafizic, dintre care cel din urmă este întotdeauna mai pregnant, constituind, până la urmă, punctul de contragere a eului, condiţionând o stare de echilibru fiinţial – calmitatea.

Calmitatea, nu suferința, așa cum am observat în etapele precedente, constituie starea poetică drept factor temporal al creației artistice celei mai importante din punct de vedere estetic a lui Grigore Vieru. Nu dramatismul, nu tristețea sunt mobilul imaginarului liric vierean în aceste poezii.

Aproape de această observaţie asupra stării poetice fundamentale din poezia lui Grigore Vieru, poemul *Trandafirul din vază* ni se pare o artă poetică demnă de atenţie: „Îmi curge pe mâini tăcerea, / Nu, nu sunt supărat – / O tristă milă de tine / Sufletul mi-a mușcat, / Trandafirule. // Prin căsuța frumoasă / De cristal bogat / Se vede negrindu-ți / Piciorul scurtat, / Trandafirule. // Tu, salutat de mierlă / Şi de vânt – volburat... / Te visai în taină, / În cristal îmbrăcat, / Trandafirule. / Unde-i cămașa de rouă, / Cea de mire bărbat? / Durerea-mi întunecă chipul, / Nu, nu sunt supărat, / Trandafirule” [200, p. 145].

„Trandafirul din vază” îmbracă semnificațiile simbolului artei cu valorificarea raportului de intercondiționare – artă-referențialitate, pentru a sublinia ideile de artificiu, aspirația către sublim și către o lume surclasată celei comune, sacrificiu și chiar moarte. În această sferă semantică locul pe care și-l rezervă eul liric creator este cel care se identifică cu vitalitatea, lipsa de falsificare în artă (arta fără artificiu) și taina eternă a unei lumi în mișcare aflată în deplina ei complexitate. Crearea opoziției tăcere – supărare / tristețe pune în evidență acțiunea eului de conciliere a lumii focalizate printr-o identificare subtilă a eului cu esența lumii. Miezul ființei poetului îl constituie tocmai această stare echilibrată a liniștii ca prag către taină, ca o zonă de transparențe accesibilă poetului. Epitaful poetic „sunt iarbă, mai simplu nu pot fi” este tocmai un indiciu al identificării cu lumea în „tăinicia” ei.

În acelaşi sens *muțenia* marchează o altă serie lexicală cu valențele semantice ale tainei. Dacă la Bacovia muțenia este un semn al dezintegrării, la Grigore Vieru – un indiciu blagian al aderenței la mister și eternitate. Poemul *Mutul,* de o modernitate și adâncime uluitoare, are,

ca nucleu imagistic, un personaj alegoric care, ca un magician, lasă o amprentă misterioasă asupra timpului diurn, agresiv, strident – *cascadic,* investindu-l cu o taină de nedesluşit:

„Un mut
traversează strada-n amurg.
Ziua-și înghite pâinea ei:
soarele sângerând,
mutul și-o va înghiți pe a lui.
Ce-a spus oare mutul?
Şi ziua oare ce-a spus?" [200, p. 146].

Mutul, asociat timpului plin de mister al amurgului, conferă spațiului poetic caracteristicile unei pure interiorități, o aură substanțială, dar invizibilă, dând naștere și unui timp diurn la fel de tainic, exprimat prin tensiunile retorice de final.

Un alt personaj alegoric pentru ideea de timp misterios este „sălbatecul" din poemul cu titlul omonim: „Ciudat / Şi el din mamă s-a născut / Ciudat / Cânta și dânsul uneori / Ciudat / Sorbea mireasma și de flori / Ciudat / Ciudat și el își amintea / Ciudat / De-un feciorelnic trup de nea / Ciudat / Privi și cerul înstelat / Ciudat / Ciudat că nu m-a devorat / Ciudat" (*Sălbatecul* [200, p. 148]).

O nouă serie lexicală ilustrând semantica dincolo-ului enigmatic, a ființei lumii în integralitatea ei: partea revelată şi partea invelată: „sălbatec", „ciudat", „sorbea", „cânta" etc. Repetiția adverbului şi în cazul eliminării excepțiilor: „și el din mamă s-a născut", „căuta și dânsul", „sorbea mireasma și din flori", „și el își amintea", „privi și cerul înstelat", de asemenea, utilizarea obsesivă a adverbului „ciudat" (subliniindu-se tocmai pentru că nu e vorba de o ciudățenie) denotă omniprezența tainicului în lume, eul liric păstrând mereu starea de disponibilitate subtilă pentru identificarea cu interioritatea lucrurilor.

O sensibilitate poetică acută a raportului indestructibil între problematica temporalității și natura duală a lucrurilor este exprimată în „cântecul" *Ne uitam ca doi copii*: „Ne uitam ca doi copii / În oglinda clipei vii. // Ne uitam nebuni și goi / În oglinda stelei noi. / Ne uitam ca doi bătrâni / În oglinda unei pâini" [200, p. 149]. Iată-ne puși în fața unui nou poem *Trei fețe,* după o idee blagiană, dar nu după model blagian. Pentru că cele trei ipostaze de vârstă la Grigore Vieru au *un pandant*

semnificativ în realitatea exterioară, fiind copleșitoare integrarea cosmică a ființei umane în lumina oricărui gest caracteristic. La Blaga însă fiecare vârstă este o nouă conștiință a *sinelui reflectat în sine*, jocul poetic concentrându-se într-o *interioritate exclusivă*: „Copilul râde: / «Înțelepciunea şi iubirea mea e jocul!» / Tânărul cântă: / «Jocul şi-nțelepciunea mea-i iubirea!» / Batrânul tace: / «Iubirea şi jocul meu e-nțelepciunea!»" [16].

Astfel, la Grigore Vieru se citesc însemnele locuirii prezentului ca situare a eului în raportul inevitabil cu lumea universală, raport care constituie garantul originarității trăirii în prezentul autentic sau viitorul autentic, aflat în afara uitării de sine, cauzate de impunerea unui timp agresiv, în sensul perceperii lui într-o manieră acută. La Grigore Vieru însă, când un timp se impune eului pentru a fi perceput cu un impact puternic, se produce o uitare de sine, dar *o uitare a unui sine nesemnificativ*, în favoarea identificării eului adânc cu o lume esențială și dătătoare de sens pentru o individualitate care nu se poate defini prin sine, în mod independent, pentru una care nu-și percepe rostul în afara unui construct ființial cosmic. Prin urmare, sensul heideggerienei uitări de sine la Grigore Vieru generează abandonul unui spațiu ființial strâmt, izolat și înșelător, deci neoriginar, pentru o evadare în sensul total, universal. Și la nivel de specie literară, cântecul se deosebește de poem prin valorificarea raportului eului cu lumea, pentru a avea un impact asupra lumii și în sensul receptării. Eul și lumea înregistrează o reflecție reciprocă printr-o conștiință temporală transpusă poetic în mod consecvent.

Discursul intim al îndrăgostitului către iubita sa este, și acesta, un act de integrare cosmică. Intimitatea eului, timpul individual, prezentul personal sunt autentificate anume de cosmicitatea unui timp universal al constructului ființial, în poemul *Iubito*: „Ceea ce, neauzit, / Din ramură cade / Sunt frunzele noastre. / Dar mărul? / Mărul de aur?! // Ceea ce, îndepărtat, / Sună în cântec / Sunt cuvintele noastre. / Dar cântecul? / Sărbătorile lui?! // Ceea ce, clar, / Spre mare aleargă / Sunt izvoarele noastre. / Dar marea? / Întinsul ei liber?! // Al cui e cerul, / Liniștea lui?! / Când stelele care cad / Sunt stelele noastre?! // Spartă zace oglinda / Zilelor în care / Uluit descopeream / Chipul tău fără seamăn, / Dragostea. / Sunt ochii mei și-ai tăi / Cei care triști acum / Spre tăcere se-nchid. / Tăcere / Căzând pe tăcere se-aude. / Iubito!" [200, p. 151].

„Ca o pată de sânge pe lespezi", ființa umană este pusă în valoare în individualitatea ei, prin *tăcerea* și singurătatea eminesciană (dar împlinită, luminoasă!), doar după ce „la cine vroiam să ajung / Am ajuns", „Pe cine vroiam să văd / Am văzut", „ Pe cine vroiam să cuprind / Am cuprins", adică doar după ce s-a măsurat pe sine într-o lume exterioară, chiar dacă conturarea ei pornește tot de la un impuls originar al voinței, acesta este încă un semn al coeziunii eu – cosmos: „De-acum și singur, iubito, / Ca o pată de sânge pe lespezi, / Ca o stea ce cade-n neant, / Ca un vultur pe munți, – / Da, singur / Aș putea să trăiesc" [200, p. 158]. Acest viitor potențial își capătă dimensiunile originarității, dar prin consumarea unui prezent al realităților conectoare între individualitate și alteritate sau / și universalitate prin forța legilor unui mecanism ființial gigantic, mai vechi decât pământul („Nimeni vechimii / Nu poate să ne smulgă" – *Înălța-mi-aş lacrima* [200, p. 254]).

Pornind anume de la o concepție a temporalității afective din poezia lui Grigore Vieru, de la coordonatele temporale care trasează liniile esențiale de coincidență a timpului individual cu un timp originar universal, putem miza lesne în interpretarea literară a liricii vierene pe o coincidență poetică naturalizată a lumii simple, comune, vizibile, marcată de *sinceritatea* poetului, precum specifica Andrei Țurcanu [171, p. 241], cu o lume mitică fundamentală, a unei lumi concrete cu una vaporoasă. Cu referire la profunzimea poeziei vierene, Traian T. Coșovei exprima o anumită „înțelegere" pentru cei care nu-l înțeleg pe Vieru în sinea lui adevărată: „Poemele lui Grigore Vieru se situează deasupra acelor voci care nu fac față creației lui. Justificările (dacă pot exista justificări) țin de o interpretare limitată care a depășit cu mult granițele aparențelor" [57, p. 29].

3.3.

Concluzii

Deși pretându-se unei reperări în modernitatea literară, fiecare într-un sens diferit, creațiile celor doi poeți basarabeni, Alexandru Lungu și Grigore Vieru (despre ultimul Arcadie Suceveanu scrie că este un „Orfeu modern" [174, p. 189], la care Ion Ciocanu invocă în repetate rânduri „superba modernitate a tradiționalismului" [174, p. 62]), stau sub semnul unui periplu esențializator în *trecut*. Nostalgia originarului transparentizat prin invocarea trecutului exemplar, integru se revarsă în prezent ca un flux recuperator prin care eul liric îmbracă forma unui agent de conciliere a celor două dimensiuni temporale (trecut și prezent) pe calea conectării misterului. Astfel, cunoașterea poetică reflectată în operele studiate exemplifică o tipologie a temporalității retractile. Dacă la Bacovia, așa cum remarcă Mihai Cimpoi, absența timpului „se constată din perspectiva *viitorului* (subl. n.)", menționând că „poet retractil, «cochiliator», autorul plumbului se claustrează nu doar în propria cochilie, ci și în propriul poem («E toamnă... mi-au dat de scris»). Dubla retragere e *dată;* e ca o determinare, ca o damnare" [35, p. 25], atunci la cei doi poeți retractilitatea este o soluție a recuperării ființei, nu a „depășirii ființei în neant", adică prin „emergență în neființă" precum la Bacovia, astfel paradigma reflectându-se inversat în sintagmă.

Cu aparențele unei vaporozități ludic relaxante, poezia lui Alexandru Lungu surprinde inevitabil axa abstractă a existenței, dematerializându-se sub ochii cititorului și ilustrând o prescripție a *creației inverse,* de la materie către spirit, după un model individual al cunoașterii poetice prin contragerea în originar. În contextul acestei poetici a retractilității în abstract, temporalitatea se repliază traseului eului liric de la cunoașterea lumii dinspre exterior, înregistrând volutele lumii ascuțite de suprafață, către o latență molatică și către timpul originar. Multitudinea de forme temporale desprinse din substanța poeziei lui Alexandru Lungu (*timp cromatic, timp geometric, timp spațializat, timp masculin, timp personificat, timp chimic / sintetic, timpul-eu, timp decantator, timpul autoanihilant, timpul-pasăre* etc.) pregătesc configurarea unei matrici nedegradate a reprezentării în real.

Tot pe ideea retractilității se axează și temporalitatea poetică din creația lui Grigore Vieru. Originarul ca punct de atracție al retragerii, față de care toate elementele sunt supuse unei acțiuni centripete, este repliat pe *tainic* – un *genofond al memoriei, istoriei* și *principiilor vital-ontologice ale ființei* umane, simbolizate prin *maternal, dragoste, joc, casă, limbă, sat, țarină, pâine* etc. Cultivarea, pe de altă parte, a prezentului în poezia lui Grigore Vieru se soldează cu identificarea unei laturi *incubante,* care condiționează ființa spre contragere și evadare în mister, pentru ca, prin poezie, să revină reabilitând caracterul de deschidere a prezentului, de iluminare a esenței ființei. Prezentul poetic, ca semn reperator al tainei, recuperează astfel modul cel mai propriu de a fi al eului în căutarea sensului pierdut, inaccesibil sau neglijat prin înstrăinarea de origini.

4

MODELE ALE COTIDIANULUI POETIC

4.1.

Emilian Galaicu-Păun. O triadă cronică a limbajului poetic: moartea – dragostea – sacrul

Motto:
„Copacii nu mai vorbesc prin frunze
Prin rădăcini
Ci prin descătușarea furtunii
Cuvântul prin desfrâul poemului”
Sorin Anca

Un studiu pe care l-ar merita cel mai mult poezia lui Emilian Galaicu-Păun ar fi, cu cea mai fermă certitudine, unul al substratului intertextual, un pronunțat aspect pe care îl impune receptării acest gen de poezie și care pare a înregistra, prin creația poetului basarabean, o performanță remarcabilă în literatura română, cu totul neîntâmplător invocând Alexandru Cistelecan, ironic, dar pe bună dreptate, „algocalminul” postlectural pentru cititorii mai comozi de astăzi, care sunt și cei mai numeroși; ei vor să „fie cum va fi poezia, dar să fie accesibilă numaidecât și să nu fie nevoie de un algocalmin după citirea ei” [45]. Referindu-ne tot la receptare: pe de altă parte, unii merg, dacă e s-o luăm din alt unghi, chiar contra literaturii (spontaneității, catharsisului), apucându-se să destrame firul lecturilor unui autor, neînvins lector, în căutarea stratului ultim al poeticității, dacă mai poate fi vorba de un astfel de termen la o astfel de etapă. Tânăra poetă Aura Maru se angajează într-o asemenea aventură intertextuală, în spe-

ranța să-și înțeleagă ca poet colegul mai în vârstă, dar numai pentru a se întreba în final „Până unde dilatabilitatea versului?": „Ca să citesc *Vaca* lui Emilian Galaicu-Păun, a trebuit să trec prin *Cartea tibetană a morților*. Ca să-i citesc *Arme(le) grăitoare* (apărute la Chișinău în Colecția Rotonda a Editurii Cartier în noiembrie 2009), am parcurs *Istoria*...[1] lui Pastoureau." [129, p. 10]. Cui să dai dreptate? Răspunsul e banal, dar corect cel puțin: evident, celor care tratează cu mai multă implicare literatura. Unii i-ar putea reproșa acestui „performant devorat de memoria culturală" (Adrian Dinu Rachieru [151, p. 539]), în contra laudelor care i s-au adus, excesul de zel în privința „antecedentelor" literare din corpul poetic de autor, invocând strivirea fiorului liric, subteranizarea poeticului [66, p. 8]. Dar iată și un alt fel de reacție de lectură, și nu a unui cititor impresionabil: „Trebuie să recunosc că, în vreme ce, fascinat, reciteam fragmente din *Yin Time*, mi-am notat aiurea această frântură de frază, semn, dacă vreți, al eșecului pe care-l resimte criticul din mine: Tot recitind și conspectând din EG-P – și la gândul că voi scrie despre poeziile lui (cine știe dacă voi putea nota ce trăiesc acum) –, tremur, simt un fior în degete, o vibrație a cărnii..., dar asta deși concretă e altă poveste" [66, p. 7]. Este o notă din Prefața cărții (ne)antologice din 2004 a lui Emilian Galaicu-Păun, semnată de Mircea A. Diaconu. Maria Șleahtițchi notează impresii, generale, fără, se pare, a întâmpina dificultăți hermeneutice (dar și fără a le explica, la fel de conștiincios ca Mircea A. Diaconu): „poemele îți produc adevărate bucurii estetice, descoperind luminile multicolore ale adevăratei poezii" [168, p. 76].

Dar nu încape îndoială în privința faptului că poetul își selectează cititorii, fără a risca pe contul poeticității, ci condamnându-l pe morfologul „prin cumul gropar" ce-și impune o cruntă acțiune: „sensu-ngropat în cuvânt să rămână / nepătruns de prostime și ploi (...)". În fine, dincolo de faptul că, explicit sau implicit, un autor își construiește un lector model, așa cum crede Umberto Eco, ținta esențială a imaginației lui rămân a fi tehnicile de deschidere a universului propriu și a propriei viziuni poetice, în concordanță cu esența acestei lumi ficționale. Iar o modalitate de reprezentare poetică este cea prin care Emilian Galaicu-Păun desființează și „morfologia" (care analizează sensul făcând abstracție de context și deci de funcționalitate), și „sintaxa" (care automatizează sensurile în funcție de context, erodând originaritatea lor), inițiind o

---

[1] Michel Pastoureau, *O istorie simbolică a Evului Mediu occidental*. Trad. de Emilian Galaicu-Păun. Chișinău: Cartier, 2004.

orchestrare sofisticată a limbajului, pentru, în fine, o convocare totalizatoare a sensurilor posibile și chiar imposibile, făcând o poetică de limbaj cu sacrificiile-i inerente, dar cu o finalitate plenară a inovării verbal-expresive.

4.1.1. Poetica limbajului contra poeziei afective (sau pentru o poezie *post-afectivă*)

Dincolo de declarațiile autorului privind aderența sa la poezia limbajului, și în critica literară s-a afirmat acest lucru: „Poezia lui Emilian Galaicu-Păun este o poezie a limbajului. Personajul ei se scaldă în limbaj precum duhul sfânt în apele primordiale se scaldă, rotindu-le roitor, pornindu-le gestația, fertilizând sensuri, imagini și semnificații" [167, p. 80], remarcă Maria Șteahtițchi.

Despre poezia lui Emilian Galaicu-Păun am putea spune că aceasta desface firul gros în fibre subțiri, le amestecă bine, pentru a-i reface împletitura după o formulă inedită, surprinzătoare. Se resimte o dezmembrare a lucrurilor pe care poetul le aduce în poezie pentru a restitui un sens nou, țintind esențe tari, adâncimi inestimabile și conexiuni permisive între elementele unui imaginar „oximoronic" (Alexandru Cistelecan). Concepția lui Heidegger despre ființă se întemeiază pe două aspecte alternative: prezența vizibilă a unui aspect – o parte care se face văzută și judecată, și alta care se ascunde – o prezență prin absență. Anume acest aspect este exploatat în creația lui Emilian Galaicu-Păun, *Dasein*-ul heideggerian fiind o prezență care se arată aici și acum. Generând un discurs nonliterar, ca domeniu ce studiază realități referențiale cu un maxim grad de obiectivitate, filozofia are ca suport obiectual o viziune comună asupra lumii. În poezie însă viziunea poetului este cea care (se) întemeiază (pe) o lume posibilă, iar întemeierea are loc prin revelarea părții invizibile a lucrurilor. Astfel, în noua împletitură a funiei (mu) poetice din creația lui Emilian Galaicu-Păun, firele constituante se arată în noi ipostaze, invizibile pentru privirea obiectivă. În acest sens, din aceeași perspectivă heideggeriană invocată, un poem cu totul semnificativ este *3. (schimbarea la față)*, rezumând cu subtilitate un crez poetic de forță.

„câte un gest pe secundă se leapădă public de trup
fără durere odată și ultimul gest
fără regrete îl va părăsi străvezii

umblă prin urbe-o mulțime de gesturi pe care
trupuri opace le umplu pe-o clipă și ies din
ele la față schimbate se-ntâmplă
propriul gest să ți-l umpli atunci
zici și tu: «clipa aceasta am mai trăit-o cândva»
până ajungi într-o zi nas în nas
să te ciocnești cu ființa în care
gest după gest ți-ai mutat libertatea ființa din care
câte un trup se desprinde din fiece gest câte un trup
în care cu scârbă să te recunoşti" [81].

Pornind de la faza des-figurării lucrurilor din opera lui Emilian Galaicu-Păun și de la configurarea unei perspective poetice aerate / aeriene / impalpabile, ce emană terifiantul, vom observa în poem o *delimitare* a timpului de materialitatea existențială, inseparabile și inter-definibile reperând căutările poetice ale esenței ființei, care, în urma „dezbrăcării" publice, în poem, de materialitate, se reduce la *gest*, la o manifestare elementară a ființei. Astfel, gestul, în poezia lui Emilian Galaicu-Păun, devine o cheie a temporalității ce definește ființa, vorba fiind de o temporalitate circulară care se reîntoarce veșnic la o constantă, o clipă universală trăită și altă dată. Perenul se caută în altă parte decât în spiritul materiei înțelese ca unitate indestructibilă (la Emilian Galaicu-Păun oricând o deconstrucție este posibilă!). Perenul se caută într-o *universalie* „grăitoare" (titlul cel mai recent al unui volum de Emilian Galaicu-Păun este *Arme grăitoare* [79]), „lămuritoare" pentru elementele absurde ale existenței. Interesant este faptul că atunci când vorbim de deconstrucție la Emilian Galaicu-Păun pornim și sfârșim de la / cu unitatea, pentru că dez-membrarea galaichiană invocă instantaneu o nouă unitate, printr-un semantism aleatoriu al constructelor lexicale convertite în semne poetice transfiguratoare. Mircea A. Diaconu vorbește despre o unitate a contrariilor la poetul basarabean: „poezia lui Emilian Galaicu-Păun mizează totul pe *coincidentia oppositorum*: crucificarea e înviere, cain și abel sunt una, muntele Venus e propriul mormânt, în fine tot ceea ce e lilial aparține aceleiași lumi ca și grotescul social care provoacă dezgustul, furia și insurgența morală" [66, p. 12].

Dar furia, insurgența, dezgustul, sau orice alte obsesii care se întrecitesc nu aparțin eului poetic, pentru că întreaga energie poetică se consumă pentru a reface limbajul, eul liric debarasându-se de egotismul etalării

simțirilor intime, ci reprezentându-le glacial în noul limbaj care universalizează trăirile individuale. În acest caz, se resimte la Emilian Galaicu-Păun în mod direct o atitudine transfugă trăirismului, proprie actului creator – calmitatea aproape impersonală, analogă gestului Creației Anonime –, iar în mod indirect se percepe o serie amplă de atitudini afective care însoțesc perspective diferite asupra lucrurilor, adunate în poem pentru a stoarce din acestea o substanță pură. *Ch-ău*-l (Chișinăul), despre care Sorin Alexandrescu observa că este „violent disprețuit și disperat iubit", se prezintă în poem în imagini regizate succesiv de un eu impersonalizat, atemporalizat, care transferă tu-ului emoția contradictorie a locuirii unui oraș abscons, ale cărui obsesii însuși le-a cunoscut. În acest caz, ecstazele temporale se rotesc în jurul axei eului, înregistrând o mobilitate graduală de la cea mai mare a punctelor celor mai îndepărtate de axă și până la staticul axial.

Criticul Emilian Galaicu-Păun, în *Poezia de după poezie*, pornind de la o replică din Matei Vișniec, afirmă: „«ăştia (...) din actu' doi» sunt chiar poeții generației '80, postmoderniștii de la Porțile Orientului. Prima generație care nu crede că literatura începe cu ea (...)" [82, p. 268]. Astfel, numind această poezie *poezia de după poezie*, instituie, totodată, și un palier *retro* al temporalității, iar dacă Carlos Buosoño o numea *poezie post-contemporană*, atunci ne putem gândi lesne la o temporalitate transpusă într-o post-temporalitate, configurând un retroproiector poetic asupra timpului în istoricitatea lui poetică. Astfel, timpul afectului care ordonează imaginarul poetic devine un timp post-afectiv, decantat, în care ființa se detașează de trăirile din regimul ființării pentru a le reîncerca din perspectiva „axei", în cazul poeziei lui Emilian Galaicu-Păun retroactivându-și de pe poziții supra-personale o multitudine de forme proprii de reprezentare afectivă în lume.

Chiar dacă, așa cum crede același Mircea A. Diaconu, „poezia aceasta este în același timp consecința unui program, a unor opțiuni, a unui moment din istoria poeziei românești, în fine, a unei voințe de însumare și asumare a existenței și, în același timp, expresia unei fervori care angajează personalitatea umană a scriitorului într-un prezent anume, fie el scris biografic sau social-istoric. Și nu este vorba despre o identitate exclusiv poetică, întrucât Emilian Galaicu-Păun angajează în poezie nu altceva decât un proiect existențial" [66, p. 7-8], latura afectivă a poeziei lui Em. Galaicu-Păun se pliază, o recunoaște însuși autorul în niște note

de jurnal de la sfârșitul volumului critic *Poezia de după poezie*, pe un „concubinaj acceptabil” cu *spaima*. Aceasta este o sursă declanșatoare a poeziei care se face apoi nevăzută, textul fiind o „diversiune” a „gândirii scheletului împlântată adânc în humusul neantului”: „25 iulie ’95. Gândesc cu scheletul în profunzime. Cel puțin două cărți ale mele sunt scoase la suprafață de rădăcina scheletului, împlântate adânc în humusul neantului. Seva ascunsă care-mi hrănește poezia se numește *spaimă*, nu una concretă (de boală, lovitură sau mai știu ce), ci mai degrabă una (deocamdată) literaturizată, una metafizică (totuși imaginea, proiectată într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat al propriului cadavru, a revenit deseori în câte-un *rêve éveillé*...). Mai exact: am gustul sfârșitului (oricărei acțiuni, stări, oricărui lucru etc.) în chiar clipa când acea stare (acțiune etc.) nici n-a început încă. Totul se transformă în gesturi; chiar și cele mai statice lucruri sau concepte «gesticulează», adică se pierd pe sine însele. Această cunoaștere apriorică a sfârșitului îmi oprește deseori mâna în aer, la jumătate de drum de ținta propusă, dar tot ea (cunoașterea apriorică) mă înverșunează să caut desăvârșirea. Poemele nu sunt altceva decât încercarea reconstituirii – după ce am tot îmbrățișat-o – a Frumoasei fără corp. Astfel, odată «literaturizată», spaima devine o concubină acceptabilă...” [82, p. 276-277]. Acceptul spaimei „așterne” o calmitate a creației și, de fapt, o evadare împlinitoare în universul compensatoriu al textului. Este vorba, de asemenea, de un soi de *cadaverizare* (transcrisă după principiul *morții istoriei*) a eului adesea în favoarea mobilității temporale, a timpului cu intrări multiple în istorie, astfel emotivitatea cunoaște o reconfigurare de gradul al doilea în spațiile dense ale poemului, rezervând eului un loc strategic în spatele caleidoscopului ce impune o distanțare valorizantă a lumii reprezentate. Principiile de valorizare poetică a ideii timpului se schimbă odată cu manifestarea caracterului de mobilitate: prin moartea istoriei aceasta devine mobilă, iar mobilitatea timpului interior determinat de trăirile afective cunoaște o mobilitate axială prin care lumea poemului prinde conturul identității proprii, al unei identități anistorice.

O disociere în care modelul blagian şi cel bacovian se reflectă în poezia lui Emilian Galaicu-Păun poate aduce un argument în plus pentru o estetică la cel din urmă, a post-afectivității. Printre puținele asemănări ale celor trei autori se identifică motivul *gestului* prezent cu o puternică simbolistică la aceștia. Lăcrămioara Petrescu, în volumul *Naturi lirice*, estimează, în concordanță cu analizele lui Ov. S. Crohmălniceanu care a

studiat influențele expresionismului în literatura română (*Literatura română și expresionismul*), că: „Jocul și zborul, o *pneuma* universală, sunt – eliberate de orice contingență – manifestări ale identificării cu ritmul, respirația cosmică. Gesticulația expresionistă corespunde «naturii extatice a imagisticii la Blaga» (Ov. S. Crohmălniceanu), vădită în motive specifice precum acea «Formlosigkeit» (patos pur), lăsat să poarte cuvintele către «strigăt»" [143, p. 88-89]. Blaga reverberează în *Vreau să joc!* impulsurile patosului: „O, vreau să joc cum niciodată n-am jucat! / Să nu se simtă Dumnezeu / în mine / un rob în temniță încătuşat. / Pământule, dă-mi aripi: / Săgeată vreau să fiu să spintec nemărginirea". Bacovia, autorul unei poetici a dezarticulării, gesticulează neîndemânatic. Mihai Cimpoi, în *Secolul Bacovia*, notează: „Actul liric bacovian este un act paradoxal, subversiv. Poetul spațializează spre a contura golul, temporalizează spre a contura trecerea ireversibilă și alunecarea în același gol, plânge, râde (în hî, în ha), *gesticulează spectaculos spre a-și afișa absența* (subl. n.) (pierderea identității), nu prezența, își încordează auzul spre a recepta tăcerea și își dilată retina spre a vedea realul incolor" [35, p. 28]. Extaticul și gestualitatea la Emilian Galaicu-Păun nu mai constituie un vis, nu se articulează pe voința neînfrânată a eului, ci capătă propriu-zis descătușarea, nesimțind frica dezlegării sensului sau a tainei, ci cultivând, prin complicațiile intelectualiste, un spațiu al „mântuirii" prin totalitatea și noutatea sensurilor, dar și al nimicului bacovian în același timp. „Sensu-ngropat în pământ", „nepătruns de prostime și ploi", se vrea la Emilian Galaicu-Păun într-un „mormânt decapotat pentru nuntă". Gestația la Blaga conduce către semnificația identificării cu sufletul universal. Registrul blagian este expresionist, replierea pe universal se face prin avânturi dezmărginite, prin „panism" sau neliniștea „metafizică", spaima „tăcută" de „Marele". La Bacovia gestația este însemnul neființei și al neantului. Registrul poetic al lui Emilian Galaicu-Păun este postmodernist pe dimensiunea intertextualității sintetice, a desprinderii de balastul literaturii existente, dar și a detensionării temelor grave printr-o re-prezentizare a lor și chiar o cotidianizare. *Jocul* sau *zborul* blagian este înlocuit cu *levitația,* având ceva din dezarticularea bacoviană, nemărginirea este înlocuită cu *hăul*. De altfel, *gestul* din poezia lui Emilian Galaicu-Păun este cultivat ca valoare în sine, însemnând, deopotrivă, amploarea simbolistică și nimicul. Astfel, eul se află aruncat într-o post-realitate, în care extaticul blagian şi senzitivitatea bacoviană renasc într-o sinteză a polivalențelor unui real cotidian.

4.1.2. Temporalitate brută și timpul net al ființei

Tot de unitatea contrariilor de care amintea Mircea A. Diaconu trebuie să vorbim și apropo de poetic vs prozaic, pentru că la Emilian Galaicu-Păun prozaizarea, echivalată cu o *temporalitate brută*, este anticamera poeticității, a *timpului regăsirii ființei*, iar „săpăturile" în cotidian, într-un timp linear, pentru a recupera sensurile multiple ale vocabulelor uzuale, mecanizate, constituie un principiu important al poeticii lui Emilian Galaicu-Păun care se înscrie în sfera poeziei limbajului, tocmai pentru a-i reface potențele și a-i sublinia virtualitățile. Dacă la poeții moderniști și postmoderniști în general (din perspectiva aspectului prozaizării, categoriile de autori se restrâng) poeticul este reprezentat prin aducerea lui în cel mai la îndemână cotidian, deci anume prin sublimarea banalului (gestul nefiind lipsit de un aspect estetico-filozofic), autorul *Yin Time*-ului atinge cele mai înalte piste ale poeticității, aparent paradoxal, prin prozaic ca formă. Această anticameră stă, pe de o parte, în preajma concepției timpului din postmodernitate și deopotrivă cu intrarea în sfera veșnicelor adevăruri *universale* pentru care, de altfel, poetul nu se arată insensibil. Dacă ar fi să-i împrumutăm stilul poetului Galaicu-Păun pentru un moment, am putea ortografia cuvântul subliniat mai sus astfel: *univerSale*, cu totul neîntâmplător, căci despre această „universalitate proprie" Baudelaire în *L'Art romantique* nota cu referire la poezia lui Victor Hugo următoarele: „Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé prendre sans cesse un bain de nature. Non-seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire; mais il exprime avec *l'obscurité indispensable*, ce qui est obscur et confusément révélé. (...) les figures des excellents poètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de *l'universelle analogie* et elles ne peuvent être puisées ailleurs" (*apud* Călinescu [26, p. 76]). Poezia lui Emilian Galaicu-Păun surprinde această asociere apriorică a *universalului* și *individualului* pornind tocmai de la exercițiul limbajului, în raport cu timpul cotidian. Apoi transformă propria viziune langajieră într-o imagine abisală a lumii, o imagine eclectică și osmotică a lumii, pornind de la un eclectism și o osmoză semantice ale verbului, punând în lumină elementaritatea și individualul.

Instaurarea unei temporalități brute în poezie prin aglomerările lexicale, elementele intertextuale și frecvența ambiguităților de semnificare

atrag după sine, printr-o axă semantică totuși urmărită constant pe durata poemului, cristalizarea unui timp net al ființei care renaște odată cu limbajul proaspăt înființat. Abordarea frontală a ființei în poezia lui Emilian Galaicu-Păun nu impune registrul abitudinal grav al expresiei, la fel și abordarea implicită a temporalității, ci, din contra, se precipită un soi de lejeritate și familiaritate vădind reconfigurarea conceptuală a acestor realități, restaurarea sensurilor lor, să le zicem „uzuale", „funcționale", spărgându-le crusta automatismului mortificator: „până ajungi într-o zi nas în nas / să te ciocnești cu ființa" – 3. *(schimbarea la față)*. Ființa se situează în afara unui sacru perceput tradițional, ca un dat fără origini (forța fără început și fără sfârșit), fără implicarea religiozității drept cunoaștere mediată a lumii (și religiosul fiind în cele din urmă reînființat). În aceeași ordine de idei, poemul lui Emilian Galaicu-Păun nu transcrie oda reînvierii, a perpetuării veșnice a vieții (bucuria vitalității vierene), ci pune în lumină – prezentifică – o esență a acestei perpetuări, *universalia* care face posibilă o astfel de prelungire veșnică a vieții și care atrage după sine nu tocmai o voluptate a eternității, ci o plictiseală de neescaladat: „câte un trup în / care cu scârbă să te recunoști", confundată cu o insurgență a eului care „gustă" manifestările ființei într-o lume imperfectă... prin perfecțiune.

Poemul *ultima indivizibilă celulă-a noastră – marea* din placheta *Abecedor* (1989) constituie un alt traseu către elementaritate, către timpul net, pentru a ne debarasa de convențional în definirea lumii ce ne cuprinde. Este un traseu al cuvântului, în același timp, care coboară în esențialitatea lui. De fapt, întreaga poezie a lui Emilian Galaicu-Păun este o ipoteză întoarsă despre poezie. Este o poezie ce reînvață poezia. Opoziția *poetica eului mare – poetica eului mic* (nu în sensul măruntului și a mizerabilului picaresc) este antrenată în raportul de proporții valorice care o favorizează pe ultima: marea este în acest caz o celulă, deci cu o structură definibilă. Iată o rescriere la scară postmodernistă a poeticii miniaturalului. În acest caz, tot ce e mult este neesențial, este înșelător pentru că exclude individuația. Multitudinea este „neputință pluricelulară". Timpul „mare" se transformă într-un timp „mic" printr-o decantare esențială, rescriind sensurile lumii pornind de la concret și personal. Se disting, în acest context, un eu și un tu delimitați întru întreg:

„o! părinții mei, părinții tăi – enorme
foarfece, ne-au decupat odată din materie

de filozofie: „unu fără unu este unu”.
„moare numai cine o să se-mpartă”.
liber de-a fi tot, rămâi – ne-adună
ultima indivizibilă constantă.
liber de-a fi tot, rămâi – dacă te doare
singura ta formă, singura ta viață,
neputințe pluricelulare
de părinte, carpen, lup, verdeață,
de iubită, de-al tău frate geamăn,
de cioban, mesie, ghilotină,
de vieru, miorița, geam în-
spre europa...” [85, p. 27].

Timpul originar este la Emilian Galaicu-Păun unul fantezist; el poate fi explicat însă din perspectiva reducției, a decupării, prin aceeași dezmembrare și, în ultimă instanță, poetizare. O ajungere la elementar se soldează, inevitabil, și cu o precăutare microscopică a perenului: „rămâi – dacă te doare / singura ta formă, singura ta viață”. Echivalența *apă – timp* nu este văzută prin acțiunea curgerii, iminentă acestor elemente (deși marea este aici mai degrabă o expresie a adâncimii și a adâncirii decât a curgerii), ci printr-o disecare personală a esenței lucrurilor, din perspectiva unui poet inocent în sensul luării de la zero a oricărui concept în interpretarea lui. Tot un efect al decantării este și alternanța imaginilor *tren – șarpe* din poemul *subteRana strigătoare la cer* [85, p. 25], contribuind la solidificarea *poeticii eului mic* bogat în semnificații și trăiri autentice, nemediate, adunând mituri, sensuri accidentale sau strict lexicale, într-o unitate legată totuși, neîntâmplătoare. În această manieră este văzut întregul anume în detaliu – „o tentativă de a recupera întregul, pornind de la detaliul lipsit de semnificație majoră” [10, p. 201]. Această modalitate poetică este explicată astfel de Ana Bantoș: „Nu e greu să ne dăm seama că în felul acesta se urmărește o regrupare a capacităților omenești de percepție în jurul misterului vieții.” [10, p. 202]. Misterul în poezia lui Galaicu-Păun se interpune anume în spațiul strâmt dintre întreg și element, între universal și personal, între a fi în timp și a fi în sine, prin urmare, între un timp brut și unul ființial autentic. Titlul *Yin Time* subliniază anume această limită, aproape insensibilă, marcată din punct de vedere antropologic de simbolul chinez al nocturnului, al femininului, al jilavului și al lunarului [72, p. 106], care potențează un chronos de substrat, vertical al sensibilității individuale.

4.1.3. Calmitatea de esență vizionară – mobilul cronicității

O problemă de ordin temporal pe care o impune poezia lui Emilian Galaicu-Păun este cea a raportului creat între situarea afectivă a calmităţii, subliniată anterior, şi intimitatea care formează un aparent echivoc în titlul *neantologic*, unul mereu de referinţă, *Yin Time*. Pe de o parte, acesta indică deci o poziţionare „în timp", o relaţionare directă cu lucrurile, iar pe de altă parte, demisionează un regim al intimităţii poeziei renăscute din balastul *timpului brut*.

Perspectiva ansamblului poeziei lui Emilian Galaicu-Păun presupune întotdeauna şi ideea *temporalităţii*, pentru că reconstrucţia limbajului pe care mizează cel mai mult poetul este mai întâi *moartea* lui. Astfel, omologând aspectele de limbaj cu tematica poeziei, se naşte un substrat ideatic reperat în ideea morţii, sfârşitul implacabil al unei vieţi, în special al vieţii sensului, este o condiţie a naşterii poeziei, iar de aici a naşterii viziunilor inedite. Opinia lui Romulus Bucur din articolul *Gest şi tăcere* din „Arca" [20] este una afirmativă în acest sens: „pentru el poemul este mai curând viziune pe care o descrie decât construcţie amplă (deşi nu-i lipseşte această ambiţie). Rezultatul este că greu se pot selecta fragmente care să poată fi citate, forţa sa stând în ansamblu, care e copleşitor." Pe bună dreptate, poezia lui Emilian Galaicu-Păun întruneşte inextricabil vectori potenţiali poetic; în acelaşi spaţiu imaginar vom găsi, faţă în faţă, banalul şi sublimul, realul multidimensional şi şocant prin imediat şi esenţă originară în singura-i formă cu putinţă – rotundul etc., aşa după cum dragostea, sugerată în nuanţele cele mai carnale, va sta alături de templul sacralităţii – imaginea trupului iisusiac. În aceeaşi ordine de idei, vom afirma că oricărei teme (idei) regăsite într-un poem galaichian îi putem alia un contrapunct forte – *dincolo*-ul, acesta însemnând, bineînţeles, sentimentul morţii.

Factura poeziei lui Emilian Galaicu-Păun contrazice orice structurare tematică a analizei tocmai din cauza unei poetici a ansamblului. În sine, fiecare temă: a socialului, a sacrului, a maternităţii şi, în fine, a dragostei etc., nu sunt relevante în măsura în care sunt atunci când apar concomitent, împrumutându-şi sensurile prin osmoze sofisticate. Este vorba de o poezie aidoma unei pânze ţesute în două vârste; în timpul lecturii se desfăşoară câte un fir tematic, diferit de viitorul sau precedentul, dar care împreună construiesc aceeaşi dimensiune verticală; adică, ceea ce

numea însuși poetul, bătaia metafizică. Totuși filonul erotic are o pregnanță deosebită în poezia lui Galaicu-Păun. Cu toate că e greu să dai exemple de niște anume poezii de dragoste, pentru că ele implică deopotrivă și celelalte aspecte formând o cronicitate a ecstazelor, și închegând o substanță vizionară sapradimensionată, vom recurge la câteva exemple cu preponderență din volumul *Yin Time*.

Poemul *(marș nupțial)* este cel care realizează în mod ritualic unirea celor doi prin jocul în care are loc o creștere a numerelor, constituindu-se astfel și deschizându-ni-se un adevărat dicționar de numere, a căror simbolistică alcătuiește și reconstituie variate mituri. Astfel, o aură mistică domină atmosfera erotică, dar care este imprimată până la sfârșit, de fapt, de conjuncturi ale realului: sunt descifrate din punct de vedere mistic și mitic seria numerelor (a numerelor-cheie, de altfel, căci din ele se formează toate celelalte) până la cifra 9, care e, deopotrivă, simbolul sacralității și al metafizicului, dar și... al perioadei de sarcină – un aspect biologic străin materiei poetice și, prin aceasta, intrând în poezie și latura prozastică ce „contrazice" literatura reautentificând-o. Iubirea ca mod de cunoaștere a lumii cultivată în poemul lui Emilian Galaicu-Păun, se manifestă într-o manieră postmodernistă autentică, unde nu vorbim despre o cunoaștere prin celălalt, ci, mai degrabă, prin întoarcerea la origini și originaritate:

„– cine-l cunoaște pe *unu*? – ei *doi* din iubire luați se porniră pe cale
pe cărare pe drumul cunoașterii (îngerul ei
îi purta la pas himenul ca pe un văl de mireasă) în doi să tocească
trei perechi de opinci de sider și-un toiag
de oțel (și alături de înger – curat niște îngeri – copiii cu care
a crescut s-a jucat s-a ținut de mânuță pe rând cu fiecare
băiețel – nu mai mult de-o vară – din urmă venindu-le numele: «mirele
şi mireasa»-i purtau la pas himenul ca pe un văl de mireasă)" [86, p. 17].

Revelarea dragostei, ca modalitate de *chemare* a poeziei, este sentimentul care presupune, în mod obligatoriu, chintesența. Erosul așază, astfel, față în față copilăria și maturitatea, ca vârste aurorale. Erosul este reprezentat imagistic cu un grad înalt de concretețe, așa încât „marșul nupțial" este un marș propriu-zis, accentuându-i-se puternic caracterul ritualic și făcându-se apel la un imaginar ficțional în care copiii și cei care „se lumesc" merg împreună și care semnifică, în ultimă instanță, copilăria și maturitatea braț la braț – situație ce amintește, de fapt, rever-

sibilitatea timpului prin dimensiunea metafizică și ideea originarității. Reversibilitatea timpului se produce din perspectivă post-afectivă, pe care am invocat-o anterior, din spatele caleidoscopului magic al eului poetic distant, care observă detașat dinamica afectivă a ființei umane, pe care a trăit-o cu siguranță însuși odată.

Tot Romulus Bucur, în *Optzecism fără frontiere*, eticheta ritualul ca pe un motiv cu o remarcabilă pondere în întreaga poezie a lui Emilian Galaicu-Păun: „cel pe care l-aș putea numi materializare – o imagine cheamă pe alta închegându-se într-un complex imagistic (de obicei vizual): «pe tot ce sunt spre «ești» / (sub tălpi spre hău-mi caști) / depuneri cad cerești / ca oul roș de Paști / sărmanul trup cojești – / de sunt ciocnit cu «ești»/ atâta-mi adăpost»" [21].

Pe lângă ritual în poezia „de dragoste", dimensiunea grotescă e, de asemenea, evidentă: „îngerul ei / îi purta la pas himenul ca pe un văl de mireasă", și *ea* nu apare niciodată singură: sacrul e pe aceeași lungime de undă, deși s-ar putea să fie adus în prim-planul imaginii poetice în scopul relativizării sau al neantizării acestuia tocmai prin punerea lui față în față cu grotescul. În acest sens, Ana Bantoș, cercetând sacrul în poezia basarabeană, intitulează un capitol din *Dinamica sacrului în poezia basarabeană contemporană* astfel: *Epifanic și grotesc în poezia lui Emilian Galaicu-Păun*. Titlul surprinde inspirat această dualitate consecventă a liricii lui Emilian Galaicu-Păun. Putem vedea aici o modalitate eficientă de decris(t)pare a temelor și motivelor sobre, un procedeu de deconvenționalizare, până la urmă, și o destrămare a timpului mitico-religios convenționalizat și a idilismelor inerțiale.

Un alt mod de deconvenționalizare a temei erotice este cel prin care are loc surprinderea unui inefabil cotidian, dar, fără îndoială, cu o impresionantă latură „au delà" dezvoltată de aluziile la livresc:

„(...) «întoarce-te, să mă îmbrac», au fost primele
ei cuvinte de după, să-i spun, *prima oară*. nici nu
respiram, să nu sperii vedenia: ea dezbrăcată
de corsajul lecturilor mele – n-avea nici flagellum și nici
crucifix! – căutându-și pe jos
printre hainele noastre căzute-n dezordine unele-n brațele altora
lenjeria de corp transparentă și netedă la pipăit ca foița de biblie
în ediția de buzunar. mai departe
scrie-n Carte" [85, p. 131].

Carnalul, ca invariabilă în poem, nu se prezintă nici el în stare pură. Este rapid convertit fie prin fiorul sacrului, fie prin cel „cărturăresc": „dezbrăcată / de corsajul lecturilor mele", într-o viziune multidimensională asupra lumii. Despre poezia lui Tudor Arghezi, în acest sens, Eugen Lovinescu remarca: „Din motive foarte variate, acum în urmă s-a dus o campanie de presă împotriva acestei poezii, sub cuvânt că ar fi pornografică. Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistența pornografiei în artă decât aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă și uneori vulgară, e ridicată în așa plan estetic, încât reziduul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent; – fără el cele mai categorice declarații patriotice sau moraliste devin obscenități estetice." [105, p. 154]. Este vorba de versurile lui Tudor Arghezi din *Cuvinte potrivite*, 1927; *Flori de mucigai*, 1931; *Cărticică de seară*, 1935, și, în sfârșit, *Versuri*, opera completă, Editura Fundațiilor Regale, 1936.

La Em. Galaicu-Păun, devoalarea trupului, un gest cronic aproape, este golită de poeticitatea renascentină, grăbindu-se a se traduce printr-o devoalare a virtualităților limbajului artistic și implicit printr-o (de)voalare a lumii poetice.

Însă, aşa cum afirmă Leo Butnaru într-un recent „leologism", „Limbajul are de toate, ca viaţa însăşi. Inclusiv – moarte. (...)" [23, p. 81], la Emilian Galaicu-Păun, moartea și limbajul sunt puse într-un raport specific re-literaturizării. Moartea este deci o substanță inerentă în general poeziei, în spiritul postmodern al deconstrucției limbajului, al morții timpului istoric, al morții schemelor de poetizare, al morții temelor existențiale majore, în condițiile în care poezia se retrage în spațiul reflecției de sine. În *Carte nu știé, ci numai iscălitura învățase de o făcé,* un poem ce a supraviețuit de-a lungul a trei volume, pe care autorul le-a antrenat într-un exercițiu de rescriere poietică, moartea se prezintă sub forma unei sintaxe vertebrate concesiv, temporal, cauzal etc., făcând o trimitere revelatorie către poezia care moare de fiecare dată prin ea însăși: „să ridici prin puterea de abstractizare, plimbându-te printre morminte și cruci, cimitirul la schema / unei fraze cu subordonate de timp loc mod cauză ș.a. / a zâmbit profesorul / de sintaxă" [79, p. 7]. Este o ironizare a prescripțiilor și rețetelor de scriere, știind bine că Emilian Galaicu-Păun se remarcă în peisajul literaturii din Basarabia printr-o preocupare deosebită pentru inovarea limbajului, pentru o reînvățare

a poeziei langajiere. Astfel, profesorul, „prin cumul gropar" este un fals sfătuitor și învățător, pentru că îngroapă sensul, nu doar de prostime și ploi, cum scrie în poem. Eul liric preferă mormântului de cuvinte, bine îngropate, un „mormânt decapotat bun de călătoria de nuntă", ritual sugestiv pentru ideea unei vieți noi a cuvântului. Dar moartea ca iminență pândește de după fiecare colț gesturile umane, așa încât același eu va sfârși prin a spune: „m-am văzut peste ani prohodit bustuariae-n capela sintaxă și locul în frază / în schemă mi-l știu". Poetul divulgă moartea unei poezii fabricate, învățate prin scheme, nutrind o ascunsă nostalgie pentru inocență (pierdută?) în cel mai direct sens, pentru necultivare, necunoaștere, echivalente cu suflul inspirației, singurul depășind moartea, care apare în poem în chipul metaforei sfântului ieșit din gura bunicii, mai exact a „ma gra(nde-)mere", sfânt prin cumul profesor, de fonetică, firește, pentru a sublinia impalpabilitatea poeziei și temporalizarea ei muzicală.

Fiecare dintre temele consacrate ale poeziei (moartea, dragostea, sacrul) sunt reabordate de la egal la egal cu tema limbajului, care aruncă o nouă lumină asupra vechilor atitudini poetice în fața unor adevăruri, construind sinestezii afective evoluate, cu ascendent în calmitatea totalizantă, integratoare. La Emilian Galaicu-Păun putem vorbi, în acest context, despre un traseu poetic către o sinestezie anti-afectivă, întrucât însuși scrisul său reclamă o poezie anti-afectivă, deci una de limbaj. Sentimentul este învins / eclipsat de provocarea limbajului, un exercițiu al minții (gândesc cu scheletul, în profunzime), nu al sufletului. Deși inexistența la originea actului de creație a emoției este imposibilă, autorul, având *gustul sfârșitului,* se declară însuşi urmărit de *spaima* pe care și-o face o *concubină acceptabilă.* [82, p. 257]. Fondul afectiv al poeziei lui Emilian Galaicu-Păun, convenționalizându-se, devine o locomotivă de idei despre text.

Străvezie aproape și i se vedea constituie o *ars poetica,* prin care fiorul erotic și impulsul poetic se întrepătrund, fiind vorba de un erotism al scrisului. Mai mereu în cazul unor arte poetice, limitele dintre imaginea femeii și cea a textului poetic se confundă irevocabil. În același timp cumpăna referențialului stă neclintită în sensibilizarea imaginarului poetic, atrăgând sacrul, metafizicul, grotescul, istoria, cultura (inclusiv comercială etc.), pentru a dezvolta evantaiul expresivității poetice: poezia / femeia sunt comparate cu o bancnotă de 100 de mărci:

„**străvezie aproape și i se vedea** – precum firul metalic al unei bancnote
de o sută de mărci, discontinuu – coloana

vertebrală. iar faptul, în cele din urmă firesc când e vorba de altcineva,
c-o să moară
o făcea cu atât mai dorită. și n-am spus nimic de valoarea
intrinsecă a cărnii – privită-n *lumina,* de flacără, *proprie* i se vedea-n
filigran dumnezeu – ei de *dincolo*
de *principiul plăcerii* (a scrie
despre ea și a da la tipar cele scrise înseamnă de fapt a o pune-n
circulație – prin «în lumină» – pe-ntreg teritoriul de
răspândire a limbii). iar faptul
c-ar putea fi schimbată-o făcea fără preț (...)

a trecut însă vremea
imperfectului ca o reformă a banilor în u.r.s.s. – peste noapte. ea *este.*
şi prezentul, dar mai ales faptul, banal prin firescul său, că *va muri şi*
c-o s-o doară – și n-am cum s-o apăr – îi dau acel aer de –
în absența cuvântului (meu) potrivit, scriu și eu – poezie" [85, p. 135].

Prin „a trecut vremea imperfectului", adică a visării convenționale fie și la trecut, și prin inaugurarea prezentului cu tot balastul istoric, sondând substratul spiritual de o natură nouă, trebuie să înțelegem o tentație poetică de a descoperi originaritatea într-un imediat palpabil, de a restitui coerența substanțială a lumii prin configurarea unui *prezent atemporal,* față de *prezentul etern* eminescian sau de *prezentul nesfârșit* bacovian. În acest context, spiritualul capătă o configurație simetrică trupescului. O înălțare spirituală a îndrăgostitului se resimte doar atunci, sau mai bine zis, mai ales atunci când vizibilitatea carnalului este sporită. Abia atunci are rost oficierea poetică în vederea evidențierii spiritului existent în lucruri. Invocarea devoalată a trupului cu aluzii sexuale face apel la spiritual tocmai printr-o atitudine, de fiecare dată, de universalizare: corpul iubitei este unul primordial și germinal, alcătuit deopotrivă din organe – cel mai adesea, li se spune pe nume: „de la creier la sex pusă șira spinării" – și mai ales din principii. Această universalizare are loc în tușe succesive, însă fiind constituite din invocarea, în paralel, a numeroase situații prozaice, pentru a păstra structura relaționării principiu spiritual – datare istorică / pandant carnal (de exemplu: „reforma banilor în u.r.s.s." etc.). Păstrând aceeași dualitate a poeticității erotism – scris, o altă artă poetică reflectă dilema evoluției poeziei, notele muzicale amintind de dominanta ei simbolistă: „de la musique avant toute chose":

„la un capăt de scrânciob – o scândură-n cumpănă pusă pe arcuri – ea pielea, la altul el oasele.
ea pe cât de expusă, pe atât de închis el. ea – scândură – el. coborârea lui (troheu) / înălțarea ei (iamb) rupe spațiu-n picioare de vers, și coriambi,
unde pieile-roșii, amurgul ridică – pe linie de orizont – scalpul zilei / când scrânciobul încremenește în poziție de 8 și 10 minute
ut e vechea numire a notei do. re se răsfrânge-n oglindă, *er*. *ut-er*. călare pe niscai de lemn, unul – în întâmpinarea altuia, săltând ca pe arcuri în șa, cum ai face o cursă
cu obstacole, pielea și oasele – care pe care? – se-ntrec. os prin os. dintr-un rând în altul, pielea. el, ea, pe cât de..., pe atât de... în scrânciobul-enjambament, fiecare contraponderea celuilalt. două poetici – în cumpănă, scândura– puse pe același cântar” (*Rozariu* [83, p. 21]).

În poezia *Rozariu* avem de a face cu o comparație inversă. Aici abstractul este adus în prim-plan, pentru a-l carnaliza, reinventând, astfel, poezia. Această artă poetică este un nou exercițiu de animare poetică a unui prezent convenționalizat istoric prin ritualul erotic.

Cea mai remarcabilă rezonanță a erotismului este însă predispunerea la o reflexivitate pe marginea morții, împlinind predispoziția *temporalului totalizant* a poetului care vorbea despre „gustul sfârșitului”. Dragostea este văzută drept cel mai important prag al ființei umane, dincolo de care se regăsește doar moartea ca succesoare la nivelul perfecțiunii. La Emilian Galaicu-Păun *sentimentul de dragoste* este *un preludiu al morții*, echivalent unui viitor conector cu sfârșitul și cu începutul. Poemul (*marea răsTignire*) al volumului *Yin Time* constituie unul dintre cele mai relevante mărturii pentru această afirmație:

„deschabbat carnea ei ca o promisiune a *tăcerii* care se-întoarce-n *ieșirea* ca și cum dezvelind-o, aș da în loc de muntele venus de propriul mormânt încă neînceput și în care-arunca-m-aș de viu ca-ntr-o șa:
dragul meu mormântul meu
fă-te tu călușul meu
să te călăresc mereu
să mă duci la cin-știu eu
că de nu te-oi blestema
pământul nu te-a răbda” [85, p. 128].

Gilbert Durand scrie în *Structurile antropologice ale imaginarului*: „Calul e (...) simbolul timpului de vreme ce e legat de marile orologii ale naturii. (...) Prin mijlocire solară vedem cum însuși calul evoluează de la un simbolism chtonian și funebru în lupta contra șarpelui chtonian” [72, p. 93], simbolul *calului* aparținând regimului diurn în lupta contra timpului devorator, iar *mormântul* fiind simbolul retractilității nocturne. Hibridizarea simbolistică la Emilian Galaicu-Păun este frecventă și semnifică o aderență la multiplu, pletoric, refuzând retractilitatea și preferând un cotidian al valorilor, adâncimea diurnă, am putea spune.

Intertextul popular accentuează caracterul ritualic al manifestării iubirii, având menirea unei chemări a purității. Poezia reprezintă reversul *Florii albastre* eminesciene. Dacă la Eminescu va fi subliniată îngroșat vanitatea care spulberă cel mai înălțător sentiment al ființei umane, prin aceasta arătându-se moartea ei *sui-generis* – „totuși este trist în lume”, la Emilian Galaicu-Păun, elementul care autentifică cele două talgere ale aceleiași balanțe – dragostea și moartea, este ritualul de regăsire a primordialului:

(...) „vorbesc
de iubita mea, fără de care, ca cel de-a zis, s-a făcut nici una din câte
s-au făcut, având gustul sfârșitului – coada de ouroboros este limba mea – în gură. Nespus de. La fel cum
rădăcina sanscrită nirvana-n cuvântul irina, pe când încă nu era
nume propriu. pe când Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra
apelor prenatale. pe când, îmbrăcat de duminică, repauza-voi sub INRI. Iubirea
pentru ea e de parc-o aș face pe ea tot cu ea” [85, p. 30].

Cronicitatea sentimentului erotic conectează unitatea timpului drept coerență a realității cu mitul. „Gustul sfârșitului” nu este discutabil în sensul bucuriei sau al tristeții, căci moartea, transpusă în limbajul poetic, înseamnă aici o regăsire a primordialului („pe când Duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra / apelor prenatale”). Ideea de transcendere prin dragoste a limitelor acestei lumi conferă textului poetic valoarea unui studiu peratologic autentic.

O înrudire tematică găsim, în acest sens, și la Bacovia, însă cu o atitudine lirică și o realizare la nivelul expresiei de natură diferită. Conexiunea dragoste – moarte capătă în poezia bacoviană alte conotații generate de sublinierea fatalității, amplificate prin notele de sarcasm destul de evi-

dente. Poezia *Pulvis* poate servi ca exemplu: „Imensitate, veşnicie. / Tu, haos care toate aduni... / În golul tău de nebunie, – / Şi tu ne faci pe toţi nebuni. // În faţa ta sunt cel mai laş. / Imensitate, veşnicie, / Iubesc o fată din oraş. / Învaţă-mă filozofie. // Imensitate, Veşnicie, / Pe când eu tremur în delir, / Cu ce supremă ironie / Arăţi în fund un cimitir!" [7]. Și Bacovia recurge la o modalitate preponderent ludică de reprezentare a lumii prin faptul că pronunță aproape gratuit-convențional termeni ca „imensitate", „veşnicie", „filozofie" etc. alături de „nebuni", „fată din oraş" etc. Atitudinea ludică aici e inevitabil legată de modalitatea prozastică de reprezentare a trăirilor, a stării de spirit. Deși cu fonduri ideatice diferite, poemele celor doi au în comun ideea centrală a morții; Bacovia vede moartea în aspectul ei de sfârșit, de limită, spulberând sentimentul de dragoste, pe când percepția apriorică a sfârșitului concomitent cu trăirile dragostei, vitale, din poemul lui Emilian Galaicu-Păun, constituie, de fapt, mărturia unui puternic sentiment al transcenderii și al învingerii unui timp succesiv. La Bacovia moartea este văzută ca banalitate surplasată metafizicului, aici nu există un dincolo, despre „imensitate", „veșnicie" se vorbește cu ironie negatoare, de unde și prozaizarea (cauzalitatea este, de fapt, reciprocă). Deși moartea de multe ori este și la Emilian Galaicu-Păun invocată convențional, poetul sfidează mai energic convenția (de unde inextricabilul paralelism prozaizare-poeticitate). Trăirea concomitentă a celor două sentimente – al dragostei și al morții – reprezintă deci o intervalorificare a lor. Dragostea capătă consistență doar prin ideea morții și invers.

Titlul bacovian – cuvânt originar latinesc *Pulvis* – anunță clar ideea centrală a poemului său. „Pulberea este (...) semn de moarte. Evreii își turnau țărână în cap în semn de doliu (Plângerile lui Ieremia. 2.10, Iezechiel, 27, 30), iar psalmistul face aluzie la țărâna morții" [31, p. 33]. Literatura română construiește o puternică simbolistică a țărânei prin creația eminesciană, bineînțeles, în sensul unei fatale și ireversibile efemerități: „Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfarămi, orice-ai spune / Peste toate o lopată de țărână se depune..." [74].

În acest sens, viziunea poetică a lui Emilian Galaicu-Păun se află într-o opoziție *sui-generis* și deci exprimă predispoziția unei inedite relații a ființei umane cu cosmosul.

Remarcăm în acest sens o *structură monadică* a poemului lui Galaicu-Păun, pentru că, dacă ne propunem să vorbim, în cazul ei, despre dragoste,

atragem inevitabil discuția despre moarte, iar acolo unde prin fiorul religios vom fi tentați să subliniem o anumită atitudine pioasă (deși poezia acestui autor nu este dată deloc cu smirnă și tămâie), ne vom pomeni în fața unei atitudini sarcastice în același timp. Dragostea și sacralitatea vor fi coborâte pe pământ și în mediul social fatalmente banal și lipsit de poeticitate, dar care capătă o culoare aparte, așezate pe rafturile imaginarului poetic:

„devenind, sub întâiul bărbat, numitorul comun al materiei. *mater dolorosa* atâta latină știind cât să lase cu limbă de moarte. *ex nihilo nihil.* fata morgana punându-și pe ea cimitirul, cămașă de noapte de la christian lacroix, prête-à-porter, 2000
doar să aibă ce-și scoate în brațele mirelui, când i s-arată:

Soarele-n piept și luna-n spete
Şi doi luceferi în umeri" [85, p. 128].

Iată un alt fragment din același poem în care putem lesne și exact urmări felul în care poetul universalizează trupescul, de aici născându-se spiritualul. În același timp poemul conține și o legendă a temporalității:

„(...) turnată din creștet la tălpi, cum aș duce la pat pe mâini miere de salvie, cum, suflecată
pân' la brâu, ia-și desface luminii picioarele. beznă. nimicul –
cernoziom al materiei – crește de jur împrejurul ei: «...nu vă uitați că sunt neagră»" [85, p. 128]

sau:

(...) „în vreme ce dă relief spațiului, trupu-i secretă timp. zile
transformând calendarul în planșe-anatomice. luni
transformând evangheliile planșelor în tot atâtea
anotimpuri
când din nume comun se ridică, prin naștere, numele propriu și din nume propriu, prin dragoste, *INRI*

unde soarele-ți vine în față din țara lui soare-răsare și – lună – îți iese prin ceafă în țara eclipsei" [85, p. 129].

Deci universalizarea simțirilor poetice traversează tușele succesive pe două axe: una – de la personal / individual la social / comunitar, pe de o parte, avem de a face cu imaginea iubitei eului liric, unică, „cum aș duce

la pat pe mâini miere de salvie"; iar, pe de altă parte, apare brusc imaginea iubitei ca ideal comun și cu o detașare față de „persoana" eului liric: „fata morgana, punându-și pe ea cimitirul, cămașă de noapte de la christian lacroix, prête-à-porter, 2000 / doar să aibă ce-și scoate în brațele mirelui, când i s-arată." Cea de-a doua axă unește și traversează ființa umană ca pe o ființă telurică, cernoziomică și deopotrivă pe cea cosmică: spațiul, timpul, bezna, nimicul apar, astfel, ca atribute consubstanțiale ale trupului feminin. Așa se explică și bătaia metafizică a poemului despre care mai rar se vorbește în postmodernism, în contextul poetizării neantului.

„Defilările" lucrurilor aparținând cotidianului: „cămașa de noapte de la christian lacroix, prête-à-porter, 2000" sunt, de fapt, niște gesturi care plasează convenționalul alături de transcendent. Titlul *passagère* [85] semnifică, în spiritul structurii monadice, deopotrivă transcenderea, trecerea ca evoluție spre moarte, iar la cel mai de suprafață nivel al semnificației dincolo de care se citesc toate celelalte – mersul propriu-zis al unei femei:

„urmărind-o, nu i-am reținut decât trecerea, mersul său, cum ai purta între coapse o rodie (pe franțuzește *grenade*) dată în pârg: în bătaia frumuseții ei, nu mai departe de trei generații, puteai să-i auzi zvâcnind, la-ncheieturile mâinilor, sângele ca o brățară" [85, p. 48].

Primul vers introduce un paradox. Prin perdeaua prozaicului însă transpare raza poeticității care, cu fiecare rând, spulberă orizontul de așteptare al cititorului: „nu i-am reținut decât trecerea" pare o banalitate, „decât trecerea" însemnând un lucru în mod desăvârșit lipsit de importanță, dar „trecerea", raportat la întregul poem și la titlu, se caracterizează, de fapt, prin surprinderea unei esențe temporale de natură transcendentă. Trecerea spre un dincolo se realizează printr-un joc unic. Jocul erotic echivalează sau, și mai bine spus, este consubstanțial jocului morții. Surprinderea esențialului mai are o mărturie: invocarea motivului sângelui; reluat dintr-o mai veche creație a autorului – *legătură de sânge*, unde acesta reprezintă un lanț ADN care leagă generații, un principiu al eternității. În același timp, motivul sângelui este un simbol care înglobează însemnele *curgerii* temporale existențiale – naștere, viață, moarte etc. Prin urmare, tehnica poetizării la Emilian Galaicu-Păun constă tocmai în cultivarea concretului, a banalului; toate acestea cronicizate ecstatic (sensibilitatea pentru carnal poate fi considerată o ecstază a prezentului imediat, palpabil), deleagă câte vreo stare afectivă pentru a realiza conexiunea unității temporale, desemnată prin calmitatea de esență vizionară a eului liric. Dincolo-ul

este mereu atras într-un raport substanțial cu balastul prezentului. Astfel, în lirica lui Emilian Galaicu-Păun este revelat umanul integrat legilor cosmice, dar recognoscibil prin banalitate:

„(...) sângele ca o brățară
de granate încinse – tot ce i-a rămas după o revoluție, două războaie și-n ultimul timp vremuri văduve, din moștenirea
de familie – pe dinăuntru, de-a dreptul pe os – subțiri, oasele: moartea își trage prin
ele (seva) coctailul de măduvă –, cu-n lănțișor adn. o grădină închisă-n semințe de *punica grana-*
tum – prin pulpa rozalb-roșiatică a grăuncioarelor, sâmburii albi se străvăd ca-n vitrinele din cartierul
felinarelor roșii din amsterdam fetele – care răspund la numele – neaoș – rodica
(un cuvânt pe măsură de care lipindu-ți urechea auzi cum pulsează o inimă și, rotunjite pe din interior, două sarcini).

cerc închis. un bărbat urmărind o femeie la fel cum pe mică pe ceas minutarul aleargă secunda" [85, p. 48].

Sau urmarea aceleiași poezii:

„(...) – *sic transit...* – pe muzică de – nu mai zi! – *noir désir*, voce eclesiastul: «*le vent nous portera*» în scă-
de-
re, cum ai despărți un cuvânt pe sila-
be, să-l treci dintr-un rând în
altul, treptele scării rulante pe care-alergând să-și dea sufletul, carnea le urcă pieptiș
(cernoziom curat, carnea ei – *„nu vă uitați că sunt neagră..."* –, prin care, cu grație, venele-i ies la iveală ca,
după ploaie, umflându-se, râmele trandafirii din pământ). și expresia ultimă a scurtei ei treceri:
să cobori în metrou la romană, și peste doar câteva stații, să ieși la pigalle."

etc.

Bucățile reprezintă iarăși configurații ale aceluiași joc: jocul erotic și jocul morții. O inițiere spre fuga cronicizată a trecerii spre dincolo. Poemul e o adevărată odă în dublu exemplar: dragostei și morții transparentizând afectiv o lume pletorică, cu un ecou cât se poate de sintetic în *langue au chat(te):*

„(...) se cheamă că moartea se șterge pe gură cu numele mici ale noastre".

De ce „numele mici ale noastre"? Pentru că umanul din cotidian se esențializează căpătând forme primare. Iar „se cheamă" denotă faptul că dragostea este în același timp un limbaj, o chemare a morții și un preludiu al ei, al celei care „șterge" totul pe fața pământului și „se șterge" prin iubire, iubirea care împrumută eternitatea morții, sublimul creației, dar și căldura și comoditatea trupescului – senzorialul imediat.

Ideea de cronicitate a motivelor poetice „cu greutate" care se substituie în permanență la Emilian Galaicu-Păun se poate verifica și prin observația lui Mihail Vakulovski din volumul *Portret de grup cu generația „'80" (poezia)*: „(...) Emilian Galaicu-Păun combină stratul folcloric (trecutul) cu social-politicul din societatea contemporană (prezentul) («trei-frați-încălecați-unul-în-cârcă-la-altul iată că vin în cale»), astfel cele trei personaje din *Miorița*, tot mergând prin istoria României, la un moment dat formează gaura din tricolorul de la revoluția din decembrie (...)" [176, p. 247]. Fiecare dintre aceste aspecte invocate în poezie, așezate fiind de-a lungul și latul versului, formează „măruntaiele" ei, mărturisind despre o predispoziție a poetului pentru elementaritatea care adună o anumită energie ce garantează explozia poeziei și desemnează configurația unui timp *pluricelular și transparent.*

Concluzionând, ecstazele poetice din interiorul poemului lui Emilian Galaicu-Păun sunt antrenate într-un mecanism al decantării la nivelul stării afective totalizante de detașare a eului liric din spatele caleidoscopului care focalizează peisajul global al imaginarului prin tușe succesive ale emoțiilor rânduitoare, generând dinamica unei mobilități temporale pluricamerale, supuse unor tentații ale atemporalizării rezultate aflată în viziunea din spatele ocheanului poetic redimensionant.

4.1.4. Intertextul biblic – combustia timpului individual al religiei personale

Fără a cataloga nici măcar o clipă poezia lui Emilian Galaicu-Păun, care apăruse, la un moment dat, într-o antologie de poezie religioasă, drept poezie aderentă vreunui soi de dogmă – poetul însuși rămăsese stupefiat în fața unui astfel de eveniment editorial –, elementele intertextuale religioase sunt suficiente în textele poetului basarabean pentru a le studia din perspectiva configurării unui limbaj poetic prin care este oficiată o

religie individuală. Cu această ocazie, am putea stabili și defini prin ceea ce urmează o nouă tipologie a acestei poezii. Poemul lui Emilian Galaicu-Păun nu rescrie realitatea biblică, chiar și abătându-se de la canon – referința christică nu relevă în niciun fel concepția sa despre divinitate. Poetul arată, considerând aluzia religioasă ca pe o „pistă de decolare spre un dincolo”, că, de fapt, în ceea ce privește lumea făcută după voia lui Dumnezeu, „cărțile au fost greșit împărțite” și că *dincolo*-ul poetic nu se intersectează deloc cu *dincolo*-ul canonic religios. Exemplele care stau mărturii acestei afirmații sunt nenumărate: *Ieșirea, Schimbarea la față, Iov, Înălțarea, Pieta (iedera pe cruce), Cruciverba, Evantai, Dizolvarea cadavrului, Dumnezeule, eu nu mai sunt (mica răstignire), Insomnii de veci, Gest în alb: nefăcutul* etc. În afară de acestea, intertextul biblic este un aspect poetic constant care coexistă în mod indestructibil și inseparabil, căci acolo unde este vorba de dragoste, va pătrunde și fiorul christic, pliu al evantaiului, tot astfel carnalul este omniprezent și de neconceput fără spiritual. De aici aceeaşi vocație a ansamblului în poezia lui Emilian Galaicu-Păun și aceeași predilecție pentru structura monadică a semnificației poetice, cultivând același palier retro pentru a „reîmpărți cărțile” în funcție de noua misiune a poeziei într-un cotidian marcat de balastul istoriei (inclusiv literare).

De exemplu, poemul *Cruciverba* reprezintă, în fond, o artă poetică. Ea se fundamentează pe procedeul frecvent al poeziei lui Emilian Galaicu-Păun – cel al concretizării excesive, duse până la grotesc: „muștele se așezau pe mort” etc. Cu fiecare rând avem de-a face cu imagini grotești de descompunere, de un aer puternic arghezian / bacovian, dar printre care scapă în mod surprinzător raze ale apolinicului. Deși titlul relevă o atmosferă sacră, aceasta este foarte repede anulată și, cu toate acestea, poezia lui Galaicu-Păun, am putea spune, cu anumite riscuri, are rădăcini angelice. Ea împrumută de la textul biblic nu, în mod obligatoriu, concepțiile de divinitate și idealurile dumnezeiești, ci doar această aură de sacralitate care va impune o „lumină proprie” după titlul de debut. Tocmai de aceea nu putem considera poezia lui Emilian Galaicu-Păun ca fiind una religioasă. Viziunea poetică o eclipsează întotdeauna pe cea religioasă. Niciodată nu vom întâlni la autorul chișinăuian o exaltare pioasă în fața vreunui moment biblic în sine, ci prin referința la atmosfera divină se va strecura în textul poetic, prin osmoză, o esență sacră *sui-generis* a altor lucruri, în speță din lumea profanului. Titlul și textul poeziei reprezintă două dimensiuni care nu se pot alia decât prin esență și prin

ideea de esență. Titlul se distinge printr-un grad înalt de abstractizare față de text, fiind un cuvânt compus în baza împrumutului latinesc care revelează originaritatea și deci aura antică / mitică a adevărului. Cuvântul și crucea aproape că sunt principii ale creației divine în cultura biblică: „La început a fost cuvântul" etc., iar crucea reprezintă re-nașterea omenirii prin mântuire și sacrificiu divin. Textul, în schimb, împletește inexplicabil firele materialului (în descompunere) cu cele ale enigmei spirituale, printr-un joc lejerizant ce decrispează tematica gravă a morții sau a regenerării.

„(...) muștele
se așezau pe mort ca literele: m o r t
dar și fără ele moartea-i
se citea pe chip (trăise
repetând mereu și pururi: morții cu
morții – viii cu cei vii! destinul
îi jucase cea din urmă festă
numele i-a fost trecut la rubrica
«nou-născuți») (...)" (*Cruciverba* [86, p. 53]).

Nașterea sau re-nașterea prin moarte („nou-născuți") este văzută nu ca pe o certitudine, așa cum este reprezentată de cuvântul biblic, ci, în cel mai bun (rău) caz, ca pe o eventualitate și chiar ca pe o „ultimă festă a destinului", despre care se vorbește aproape automat și mai ales ironic. De la începutul și până la finele poeziei se naște totuși ideea transcenderii, dar ea nu e de origine religioasă: „(...) lași ziarul / nu mai vezi nimic auzi în pagină / literele fojgăind pe un nume: sunt / muștele... alungă muștele... hâș! muște...", ci pusă și ea sub semnul relativității; e vorba despre transcenderea prin creație. Poetul deschide, în ceea ce privește concepția biblică despre ființa umană, de fapt, o nouă perspectivă a lucrurilor, excluzând existența doar a două dimensiuni: divină și diabolică, un loc aparte printre temele grave fiindu-i rezervat subiectului creației poetice în cotidian.

Titlul unui poem *Ieșirea* amintește de exodul biblic. Substantivul care are la origine infinitivul lung latinesc, sugerează, fiind utilizat în română, caracterul ritualic al situației. Iar mai încolo epifora „mortul nu ieșea" imprimă poeziei ritmul și tonul ritualic:

„descântarăm casa mortului ca pe o cochilie: ieși! ieși!" [86, p. 54].

Iar, pe de altă parte, este format ca și „facerea" – capitolul biblic de creare a lumii. Însă concepția poetică despre ființa umană se constituie invers proporțional cu cea biblică. În cartea divină se succed acțiunile unor întemeieri din nimic (haos), în cartea poetului totul vine dinspre moarte, fiind o aluzie și la moartea literaturii pe care poetul încearcă s-o abolească prin rescriere creatoare, dar o rescriere îndrăzneață, pentru că vizează Cartea cărților – coborârea Bibliei în cotidian generează combustia unei religii personale. Astfel, trebuie să existe cu adevărat un sfârșit, un sfârșit al capodoperelor, ca, dincolo de rândurile scrise, să se nască intensitatea fascinației poetice.

La început este înfățișată imaginea simbolică a mortului:

„însă mortul nu trecu din cauza
spațiului ce-l răspândea jur împrejur de sine
aerul său degajat de mort.
părea că
zice tuturor: pe loc repaos! (...)",

iar după aceea:

„și
spații casnice venind să-l privegheze
din iatac din tinda casa mare" etc.

– oamenii din acest scenariu poetic care priveghează mortul, bătrânii, imprimă datele unor „spații casnice". Deși e vorba de un eveniment cu totul terestru sau mai ales terestru, acesta este imperativ redimensionat: „rudele vecinii consătenii / îi vedeai ieşind afară cu-n / aer resemnat de vii vagi spații". Această lume a satului e oarecum geometrizată, așa încât o poezie, vorbind în termeni simpliști, despre un mort de la țară, devine una logoidală. Pe bună dreptate, remarca Nicolae Leahu, în *Literatura postbelică din Basarabia*, la Emilian Galaicu-Păun „epicentrul emotiv de natură autohtonă ce atinge proporții seismice universale" [103, p. 573]. În plus, ritmurile poeziei populare pentru copii sunt preluate ca să se producă în poezie o purificare a atitudinii, relansând un contact cu originarul, pentru a da un nou sens lumii și pentru a înființa o nouă religie – poezia.

În poem îşi face loc şi incandescența unei aure mistice, însemnul unei forțe supranaturale care trebuie înduplecată prin rit. Aceasta nu este decât Poezia față de care poetul își va îndrepta receptorii, cuprinzând sfera

ei supradimensionată pentru a o restitui cititorului: „(perspectivele se arătau nespus de / vaste)". Deși sunt aduse în „discuție" frontierele celor două lumi, nu vom sesiza niciodată *dincolo*-ul religios. Trupul uman nu e nicidecum un monument, o casă menținută în puritate a sufletului, nefiind venerat ca atare, din contră, ceremonia înmormântării se desfășoară ca un descântec pentru îndepărtarea trupului nefast: „casa mortului pe care o descântarăm / ca pe o cochilie: ieși! ieși!" / până și „numele-i" contribuie tot propriu-zis, ritualic, la purificarea de material: „(...) numele-i se și porni să-și mute / ca un melc de-ncet lăsând o dâră / argintie locul în pomelnice – / însă mortul nu trecea...". Putem înțelege aici moartea și ca pe o criză a personalității, o criză a identității personale. Dedublarea în poemul *Ieșirea* constituie punctul de sprijin al coordonatei mistice. Încât nu putem delimita distincția dicotomică religiozitate vs existențialism, pentru că aceste extremități sunt aduse în prim-planul imaginii poetice în același grad și pe aceeași scară a valorilor. Poetul nu cultivă atât axa religioasă a poemului pentru deschiderea unei noi perspective antropogenetice, cât pe cea a ideii de sacru, care constituie o largă acoladă a șirurilor de aglomerații prozaice. În felul acesta are loc o integrare prin absolutizare și esențializare a cotidianului prozaic în sfera sacrului, ocolind viziunea religioasă care e totuși invocată în trecere, dar, cu toate acestea, numai pentru a crea o predispoziție a transcendentului. Ieșirea din cochilie se contrapune fenomenului retractilității pe care l-am studiat anterior și instituie o nouă dimensiune a intimizării – exorcizarea morții printr-o reconstrucție a valorilor sau printr-o re-naștere a literaturii (cu condiția săvârșirii „ritualului de trecere" a mortului, omologat în mod direct actului intertextual).

Poemul *Înălțarea* lasă o mai puternică impresie a cărnii care se descompune prin formare, iată gestul paradoxal:

„grea ca mierea, din căușul nimbului său răsturnat
carnea trupului adânc i se prelinge
strecurată îndelung prin plasa
sângelui: i se prelinge pe
chip, turnată, pe bărbie, gât
umerii aduși i se preling pe
brațe până-ajung la cel'lalt capăt
pumni și pumnii i se vor prelinge-n
degete-lumânări (...)",

decât a unei senzații spirituale pe care și-o formează cititorul la simpla vedere a titlului, de inspirație biblică.

De aici se desprinde concepția poetică a unui anumit soi de geneză sau antropogeneză, dar nicidecum de esență religioasă în ceea ce privește originea și modul în care a luat naștere ființa umană, deși în termeni iisusiaci. În mod surprinzător, corpul uman al personajului mântuitorului este văzut ca pe o finalitate a torturii crucificării. Această formă corporală născută prin tortură este reprezentată cu un puternic aer de originaritate, fiindcă, în timp ce sunt „descrise" în poezie „p(c)ărțile" (!) corpului, ele se formează, de fapt. Nu e nicidecum vorba despre o mimare gratuită a unei tehnici cinematografice, ci despre faptul că modul de reprezentare a ființei umane corespunde unei concepții poetice vizionare. E de remarcat absența totală a unui eu poetic, ceea ce poate constitui, de asemenea, un indiciu pentru crearea unei atmosferei de cvasianonimat în care să aibă loc această nouă antropogeneză. Ca și în fragmentul despre geneza lumii din *Scrisoarea I* a lui Eminescu, vocea eului liric este una impersonală:

„La-nceput pe când ființă nu era nici neființă
Pe când totul era lipsă de viață și voință
Când nu s-ascundea nimica deși tot era ascuns"... etc.

Pe de altă parte, am remarcat mai devreme că impersonalizarea din poezia lui Emilian Galaicu-Păun este o consecință a caleidoscopizării imaginii lumii, iar eul liric ocupă în acest caz un loc strategic în spatele viziunii pe care o focalizează multidimensional.

Motivul contopirii prin esență a evenimentelor divine mai este întâlnit și în unul din *Pomelnice*:

„Bucurați-vă: nașterea Domnului se contopește
cu învierea, dar nimeni
nu le auzea..." (*Pomelnic*).

Aici sunt însă mult mai evidente accentele de revoltă pentru identitatea etnică. N. Leahu observă că: „Emilian Galaicu-Păun poartă mereu în suflet și câte ceva din destinul patriei ale cărei condiție vitregă și sete de izbăvire le vestește fără istov" și, de nenumărate ori, caută posibilitatea de „afirmare a conștiinței mistice a unui destin iisusiac surprins în autocontemplarea-i mântuitoare" [103].

Un soi de misticism se regăsește, de asemenea, în poemul cu o puternică tentă biografică *Carte nu știé, ci numai iscălitura învățase de o făcé*. Este vorba de un spațiu incandescent în care viața și moartea sunt confundabile, în care viața încălzește mâna rece a morții sau invers. Aici moartea ființei umane este văzută ca pe o negare a morții, dar nu în sens biblic, forța divină care stabilește ordinea universală nu numai că nu primează, dar ea nici nu se face văzută. O forță inexplicabilă a legăturii bunică – nepot în cazul autorului este transpusă poetico-mistic în acest poem în care moartea semnează numele vieții cu numele ei. Poetul e, în același timp, pe cât de personal, pe atât de universal în sensul că bucățile din biografia proprie și momente memorabile din viața autorului sunt transpuse în poezie pe o scară a universalității tocmai prin învăluirea lucrurilor în mister și prin crearea unei lumi extra-referențiale prin aceasta. „n" din final, dincolo de faptul, în sine oarecum prozaic, pentru că face referință la o primă realitate, că este finalul numelui Emilian, venit de la Emilia, reprezintă o sugestie incontestabilă a negației. E vorba de faptul că moartea se neagă pe sine însăși. Negația morții este asemeni „iscăliturii", o purtăm mereu, ne este consubstanțială și o exprimăm mai ales atunci când ne-o confirmă situația, adică propriu-zis în fața morții:

„cum pe 31 a VIII-a A.D. MCMXCIV *ma gra(nde-) mère emilia* murind i-a ieșit un
sfânt din gură prin cumul docent profesor de fonetică. n-a spus nimic a citit
poezia. bunicăi i-a pus între degete-o cretă și mâna ca unei fetițe la
prima lecție de scris i-a condus-o încet de la stânga la dreapta-mpreună
peste numele meu iscălindu-se: *n*" [86, p. 120].

Adesea la Emilian Galaicu-Păun scenariile poetice au menirea de a crea prilejul deconstrucției, construcției și al recreării limbajului, trimițând mereu la originaritate. Excepție nu face nici acest poem. Astfel de scenarii constituie, de fapt, niște parabole, dar în niciun caz biblice, sunt niște parabole care măsoară întotdeauna virtualitățile limbajului, trecând prin apele diluate ale cotidianului. Predispoziția parabolică este creată, de la început, prin titlul de o alură cronicăricească, arhaică, acest aer de *in illo tempore* este atras în poezie pentru a reconstitui sensul adevărului originar, poetul dând dovadă de o imaginație postmodernistă expresivă:

„să ridici prin puterea de abstractizare, plimbându-te printre morminte și cruci, cimitirul la schema
unei fraze cu subordonate de timp loc mod cauză ș.a., a zâmbit profesorul
de sintaxă, doar pentru ca-n schema astfel obținută să torni limba veche şi-nțeleaptă. dar tu ucenicul meu cum stabileşti tu raporturi de coordonare şi subordonare?” (*ibidem*).

Dacă din perspectivă religioasă moartea este văzută drept o cale de accedere către adevărul universal, poetul va invoca „puterea de abstractizare”, adică o manieră telurică și umană de a recunoaște în fizic și un metafizic, moartea și viața mergând mână în mână. Linia de forță a poeziei lui Emilian Galaicu-Păun stă tocmai aici unde sunt puse față în față cele două dimensiuni ale lumii: fizic și metafizic incorporate într-o singură unitate, iar această dualitate nu este revelată într-un spațiu cosmic nelimitat și într-o temporalitate atemporală, dacă vrem, ci inexplicabilul, sacrul, adevărul coboară printre noi. Gramatica este un mod propriu ființei poetice de a crea o ordonare a lucrurilor, printr-o concepție lingvistică. De aceea dincolo de meseria profesorului de sintaxă este văzută o misiune demiurgică ordonatoare, care străbate dincolo de moarte. Parabola ipostazelor traversate de profesor, prin cumul gropar, de sintaxă, morfologie, fonetică, a profesorului care construiește modele mortuare în care îngroapă sensurile cuvântului, are o structură de restrângere de la gestul larg, prozaic, la vocabule esențializatoare, care decantează rostirea poetică. Poemul pare un con întors: la început se desfășoară larg, stufos, dar cu o rotunjime poetică sesizabilă, iar pe măsură ce înaintează, alunecând pe axa esențializării, se îngustează din punctul de vedere al gestului întins (de la „sintaxă” la „fonetică”), până când sprijină o întreagă consistență într-un punct – „n”, constituind negația morții, impulsul esențial al vieții, al vieții limbajului poetic în speță. Inelul de mijloc al poeziei îl constituie o veritabilă artă poetică:

„(...) să adâncești săpătura-n cuvânt, a rânjit profesorul de morfologie, prin cumul gropar, cu un rând de hârlețe în plus decât cum cere norma doar pentru ca sensu-ngropat în cuvânt să rămână nepătruns de prostime și ploi cât mai mult timp posibil (...)” (*ibidem*).

Atunci când suntem tentați să vorbim, în cazul poeziei lui Emilian Galaicu-Păun, despre un soi de religiozitate, pentru că avem niște motive să fim tentați: sunt invocate numeroase personaje biblice, numeroase

referințe la momente din *Cartea cărților*, titluri care predispun la meditații de acest ordin, nu numai conținând expresii preluate literalmente din *Biblie*, ci create pe terenul poeziei, dar tot în manieră religioasă, fiind suficient să amintim chiar și numai de *Cel bătut îl duce pe cel nebătut*; textul poeziei, maniera lui de desfășurare și diversele întorsături (cu sau fără cale întoarsă, în numele originarității) pe care le ia, cu prilejuri dintre cele mai puțin motivate (aparent), ne conduce spre orice altceva, condiția poetică fiind un veritabil *perpetuum mobile*, impersonalitatea eului poetic printr-o afectivitate absconsă în acest caz jucând rolul unui *deus ex machina* supratemporal, stăpânind după legi proprii mobilitatea temporală a imaginarului. Ea nu se oprește niciodată la ceea ce au creat alții. Și scriitura biblică ar putea admite o alta, simetrică cu valoarea unei întemeieri la fel de credibile și la fel de cutremurătoare prin forța poetică, de data aceasta.

Într-o discuție cu autorul, acesta declara cu mâna pe inimă: „pentru mine prozaizare înseamnă, până la urmă, şi literatura altora", literatură cu care intră în dialogul de respirație constructivă în sensul acumulărilor de viziuni întru întemeierea uneia noi, dar care apare nu ca sinteză, ci ca o „piatră filozofală" cu acțiune și pe direcție inversă, schimbând şi semnificația textului prim în sine. Autorul mai declara, amuzându-se, că nu a știut niciodată *care este tema și care este ideea de fond a unui text poetic* din volumele sale. Ceea ce relevă un reper interpretativ deosebit, pentru că aceste elemente se confundă din cauza unui mod de semnificare cu totul special. Dat fiind acest fapt, nu putem condamna cu pedanterie pe cei care au considerat poezia de început, primele volume – *Abece-dor* și *Levitații deasupra hăului*, ca fiind una religioasă, căci odată cu înaintarea în vârsta poetică, are loc, din ce în ce mai mult, cristalizarea unei viziuni aparte, care se ridică dincolo de fondul de semnificații al primului nivel de structură poetică, înaintând pe segmentul eclectismului viziunii din ce în ce mai mult, spre viziuni „pe cât de lungi, pe atât de late", vorba poetului.

Despre *Levitații deasupra hăului*, în 1992, Aurel Pantea, în articolul *Ucenic la sacru,* scria că „are ceva dintr-un recital sintactic precipitat al unei subiectivități ce intuiește Logosul evanghelic ca pe un mit determinant și cuprinzător. Poemele cărții devin niște medii confesionale, destinate să-și asume un suflet situat între rugă și meditația dureroasă. Emilian Galaicu-Păun experiază existența ca pe o sumă de șanse menite să-l conducă la revelația destinului christic" [140]. O considerație destul de improprie ca și următoarea: „O temă veche și gravă irigă fiecare poem al acestei cărți:

lupta spiritului cu trupul". Din contră, poetul venerează această dualitate, exploatând-o poetic în unitatea ei paradoxală, considerând trupul, trupescul, carnalul o pistă de decolare spre spiritual. Tocmai aceasta constituie linia de forță a poemului lui Emilian Galaicu-Păun, de a vedea în cel mai inert carnal o configurație spirituală și în mod cu totul diferit celui religios. Evanghelicul constituie un caracter mitic preluat care îi este imprimat viziunii poetice: o nouă antropogeneză din cenușa religiei, cenușă dar care e una de o fertilitate germinală. Însă pentru a fi ajuns la această concluzie avem avantajul de a fi parcurs și ultimele poeme incluse în cel mai recent volum de poezii *Arme grăitore* (2009), pentru a fi văzut o evidentă evoluție a poeticului din creația lui Emilian Galaicu-Păun, care construiește sacrul dar nu religiosul, în pofida unor bucăți precum aceasta, cu un caracter religios mai puternic, dar fără a-i lipsi totuși „abaterile": „El se hrănește cu viețile noastre și tot noi / zilnic de pofta lui ne îngrijim și tot noi / ruga-nainte de masă i-o facem / cât mai aproape posibil de buzele-I / apropiindu-ne, pentru a gusta / din respirația caldă a lui / foarte bogată-n grăsimi: / cum odată sugaciul Iisus / din răsuflarea lăptoasă a vitelor / iarna-ntr-o iesle".

Acestea au rațiunea de a nu „sări în ultimul vagon"; ne-o confirmă mai ales neantologia *Yin Time*, care nu le mai conține chiar când reface creațiile anterioare. Al. Cistelecan scrie pe coperta volumului: „Neputând transcrie, dintr-un condei, cartea *revelată***,** Emilian Galaicu-Păun e în căutarea celei *invelate***,** folosindu-se de o progresivitate a viziunii care etapizează *revelația* şi angajează scriitura în profeții parțiale şi în apropieri succesive ori măcar în tangențe tot mai apăsate. Ceea ce urmează e, întotdeauna, locul geometric în care sublimează precedențele. Nu e vorba de o continuitate obținută prin contiguitate, ci de o continuitate obținută prin sacrificiul adiacențelor şi prin ridicarea în perspectivă a nucleului central de simboluri, într-o structură piramidală a operei. Expansivitatea versului nu e decât efectul pervers al unei riguroase contrageri vizionare (...)" [46].

Intertextul biblic din poezia lui Emilian Galaicu-Păun constituie premisa unui aport conotativ care alimentează combustia unui timp individual al religiei personale. Individualizarea poetică a elementelor unei dogme religioase creștine se constituie în cercuri concentrice ale cultivării unui raport de opoziție în interiorul unității. Astfel, grotescul și diafanul repliat pe respingere și acceptare a realului ca stări afective de situare în lume acced la ritmul individual al gestației unice / a unității.

4.2.

Liliana Armaşu. Singurătatea cotidianului

4.2.1. Misterul firescului

„Divide! – îi strig eului director
Şi condu! – îi poruncesc mâinii de secretară
N-au treabă.
Ei, cum să scrii în astfel de condiții?
Şi totuşi scriu" [4, p. 12].

Pe cât de ușor, pe atât de sigur, pe cât de simplu, pe atât de complex se naște poezia Lilianei Armașu ca atitudine față de *realitatea* în care toate merg anapoda, iar adevăratele forțe ființiale tânăra poetă din Republica Moldova le găseşte imperativ în cuvântul scris, adevăratul ei destin.

Este cunoscut faptul că prin cuvânt ființa umană stăpânește lumea de la distanță. Cuvântul rostit în prelungirea gestului poruncitor al mâinii care arată obiectul este investit cu potențele de stăpânire definitivă a lui. Dacă în cuvintele de rând se regăsesc aceste proprietăți de dominare în consecutivitatea unui gest, în ceea ce privește cuvântul poetic (al Lilianei Armașu) lucrurile stau altfel. Cuvântul din poezie este un domeniu care le stăpânește pe toate în mod necondiționat cu desăvârșire, tot ce înglobează îi aparține miraculos:

„Îmi place să văd lumea întinsă pe foaie
şi să mă uit la ea ca la ziua de ieri" [4, p. 13].

Verbul poetic nu constituie un univers compensatoriu al realității, cuvântul se configurează paralel și în mod implacabil ca un destin surplasat. Poezia este, confirmând-o autoarea printr-o perceptibilitate nouă, o lume cu privilegiile sale netăgăduite, ea are fața personajului alegoric „Viața așa Cum e", o instanță ce reclamă un soi de impalpabilitate a concretului. Metafora, reprezentativă pentru arta poetică a autoarei, denotă o grandoare misterioasă a firescului.

Așa cum se întâmplă, în mod obișnuit și aproape banal, poetul ia ca punct de reper realitatea pentru a-și exprima propriile trăiri generate de aceasta. Versurile Lilianei Armașu comunică despre lucruri într-atât de concrete

(citește banale!), încât ele par originale. Poemul dezvăluie partea cea mai dezgolită a lucrurilor pe care tocmai ochii lucizi ai celor mai avizi căutători nu o pot vedea. Scoaterea în prim-planul imaginii poetice a senzației elementare, nu numai prin sugestia ei, dar și printr-o cutezanță nestăpânită de a spune lucrurilor pe nume, „nume" dat, evident, de poetă, unul de un neașteptat firesc, trasează conturul unei viziuni *rotunde*.

Dimensiunea sugestiei este depășită prin acuitatea și exactitatea imaginii artistice, care se configurează de fiecare dată plenar în poem, așa încât un joc al sugestiei, pe care atât de mult mizează poeții, ar fi pur și simplu uzurpator, pentru că originalitatea și misterul poetei Liliana Armașu constă propriu-zis în structura concretă a viziunii. Cu cât cuvântul ei este spus mai îndelung, până la *capăt*, cu atât copleșește mai mult, căpătând un soi de stringență și dramatism. În prezența unor revelații despre aparențele şi esențele lucrurilor, a unor viziuni întinse de care e stăpânit eul liric, este cel puțin inutil să se adauge şi intenția înnoirii limbajului poetic. În versurile autoarei, compatibilitatea netă a expresiei şi concepției lirice, în încercarea de a ghici şi de a-şi explica rădăcinile creației, actualizează mitul inspirației divine şi al verbului de foc, deloc în spiritul romantismului, ci în legea interiorității individuale. Implacabilitatea actului creației este mereu confirmată, ca şi faptul că trăirea interiorizată a lucrurilor îi este, de asemenea, un dat.

Poemul Lilianei Armașu se consumă pe tonul confesional-reflexiv care dezvăluie și un soi de împăcare (înălțătoare) a eului poetic cu starea pe care și-o apropriază în urma contactului violent cu realitatea. În acest context, ponderea lumii verbale în interiorul ființei artistice o înstrăinează pe aceasta din urmă de imediatul tumultuos și relativizant. Ca un contrapunct al trăirii poetice, totuși accidentalul este adus în poezie cu generozitate, el constituie un balast productiv / producător în sensul trăirii artistice. Pentru a transmite acest din urmă fior, autoarea oferă în poezie realitatea ca pe tavă, în mod demonstrativ, până îl face pe interlocutor / destinatar să se simtă însuși din mijlocul ei, în același timp îi taie, pe nesimțite, pământul de sub picioare, pentru a-l face să cadă într-un spațiu interior unic, cel al eului poetic, în care găsește un destin cu toate aparențele banalului, dar unul profund nuanțat și prin asta tulburător. Astfel, poezia Lilianei Armașu denotă o sensibilitate a ștergerii limitelor dintre două percepții ale lumii: una imediată, cotidiană, rutinizată, și alta individuală, intimă, instalându-se o coerență elementară în trecerea de la un timp comun, al realității brute, la o curgere spiritualizată a timpului poetic, interior.

Și nu este vorba de o particularizare feminină a poeziei. Așa cum nu există o poezie tipologică a supraponderalilor sau a mustăcioșilor, de ce oare să existe o poezie feminină, dacă e să supunem unei judecăți elementare această clasificare ce s-ar părea că are la bază criteriul meta- sau chiar nonliterar al mentalității autorului, al unei mentalități specifice? O delimitare a mentalităților în scopul elaborării distincțiilor critice, când se demonstrează riguros și insistent că poezia este un domeniu al transcenderii limitelor pare una superfluă. Ca și criteriul generaționist, neagreat în totalitate, dar utilizat pe larg, și „poezia feminină" rămâne unul utilitar provizoriu. Grigore Chiper, spre exemplu, în studiul *Gânduri crepusculare și metafore stoice*, pe marginea poeziei semnate de Călina Trifan, identifică „o tradiție a poeziei feminine românești: de la Magda Isanos până la Elena Vlădăreanu sau Aurelia Borzin" [33, p.5]. Cert este că acesta nu este un criteriu unic de a face cât de cât deosebiri, ne-axiologice, dintre artiști. La Liliana Armașu, ca un făcut, tematica singurătății poate fi interpretată ca preferință feminină. Însă o sondare a singurătății la dimensiuni precum cele din primele versuri ale celei de-a doua cărți scrise de Liliana Armașu, *Singurătatea de Miercuri* (Prefață de Eugen Lungu, Editura ARC, Chișinău, 2010), se află prea puțin sub (co)incidența feminității. Dar dacă nu este așa, atunci trebuie să-l credem pe cuvânt pe Einstein care spunea „coincidența este modul lui Dumnezeu de a rămâne anonim", vorba fiind, până la urmă, tot de un impuls transcendent. Totuși Milan Kundera, vorbind despre roman, afirma într-un interviu republicat în revista basarabeană „Contrafort": „Sexul romanelor (citește al artei – n.n.), nu cel al autorilor trebuie să ne intereseze. Toate romanele mari sunt bisexuale. Cu alte cuvinte ele exprimă atât o viziune feminină, cât și una masculină asupra lumii. Sexul autorilor ca persoane fizice este o chestiune privată care îi privește" [102, p. 23]. Dincolo de aceasta în secolul XXI și bărbații scriu despre tristețe / singurătate, pe urme tot „masculine": *Tristețea recită din Rilke* este titlul unui volum de poeme semnat de Nicolae Spătaru, din care se disting insistent versuri precum: „ rămas singur / aș dori să aprind o țigară / dar n-are cine să-mi dea un foc / din subsolul plin de șobolani analfabeți / se furișează o melodie gri" [161, p. 38] sau „ai descoperit abia acum / că dintre toți prietenii / doar stâlpul de telegraf / mai ține la tine / ca pe vremuri" [161, p. 76]. Singurătatea este, prin urmare, un sentiment universal, iar acuitatea este resimțită nu doar bisexual, ci și individual:

„Iartă-mă, prietene, sunt atât de singură,
încât sunt nevoită să-ți trădez existența,
trebuie să-i spun lumii că ești aici,
că mă-nsoțești mereu în lungile mele peregrinări

prin viață, că ești copilul meu, tatăl meu și omul
meu cel drag, adică tot ce-i trebuie unui însingurat ca mine”
(*Dezvăluire* [5]).

Revoltații în această problemă sunt mai mulți, iar printre ei, apropo de cazul Lilianei Armașu, se află și Nicolae Turtureanu, cel care semnează o primă cronică a volumului *Singurătatea de miercuri* la Iași. Iar ca să încercăm o infimă explicație a transcenderii în individual, trebuie să observăm că este important la nivelul instrumentarului poetic ceea ce devine decisiv în autentificarea ființei, lucruri incompatibile cu valabilitatea generală afișată care explică fenomenologia individualității poetice:

„alaltăieri ai găsit un nasture vechi de la haina unui om,
iar tu crezi că ai întâlnit omul.
Ieri ai descoperit printre lucruri o jucărie stricată,
iar tu crezi că ai găsit copilul.
Azi cineva ți-a aruncat un zâmbet,
iar tu crezi că i-ai văzut
sufletul.
Îneacă-ți bucuria în lacrimi,
căci ceva adevărat tânjește după tine”
(*Azi cineva ți-a aruncat un zâmbet*).

Misterul firescului din poezia Lilianei Armașu este tocmai revelația unui cotidian de o substanță neînțeleasă în concretețea și abstractul ei, din care se configurează o viziune singulară a unei realități contingente ecstatice. Dacă contigentul la Emilian Galaicu-Păun era alcătuit de balastul istoric, de aglomerațiile simbolurilor și ale sensurilor consumate, din care poetul fabrică un prezent atemporal, la Liliana Armaşu contingentul este o stare inerțială generală a lumii, alimentată de fals și convenționalitate, în care eul liric își transparentizează conturul misterios și singular, redimensionând afectiv o lume inertă, scurt-circuitată temporal și retemporalizând-o în mod esențial.

4.2.2. Solitudine și atemporalitate proprie

Volumul *Singurătatea de miercuri* al Lilianei Armașu este un joc de ping-pong care nu se mai încheie. Dualitatea eului își întinde sieși cursă după cursă întruna, din fiecare strecurându-se cu abilitate, dar, în fond, fără să se abată de la ceea ce aparent își reproșează. Singurătatea Lilianei Armașu nu este deloc *singurăciunea* lui Alexandru Lungu, de exemplu; deși

poeta acuză gravitate sau, mai bine-zis, o gradualitate ascendentă a stării afective (mereu o situație-limită), e întotdeauna ludică și ușor ironică. În scrisul Lilianei Armașu ludicul are o factură specială, în tandem cu ironia care nu se naște din complexe – nu e persiflantă, acesta e ca un balsam care subtilizează și vaporizează reacțiile violente la singurătate, scepticismul și încrâncenarea transformându-le într-o stare de grație nevinovată și conciliantă.

Nimic martiric în sacrificiul singurătății, doar inocență infinită. Sau poate chiar singura stare de inocență din această lume, restul sunt falsuri și compromisuri. Ieșirea din singurătate și dintr-un timp individual este chiar o ratare, pentru că timpul istoric se dovedește a fi o pură iluzie, cotidianul fiind un fundal neutru al unei singurătăți personalizate:

„iar dacă ușa se va deschide,
trebuie să ratezi, n-ai încotro,
vei intra în realitate
cu iluzia că intri în istorie" (*Când (nu) ți se întâmplă nimic* [5]).

Într-o singurătate lipsită de egoism, poeta cultivă necontenit dialogul, astfel părând o singurătate oficiată pentru un celălalt, care este tot un eu aflat în intimitatea proprie. O singurătate activă, vie, însuflețită, niciodată însă exaltată, departe de această poezie excesele emotive. Departe şi clovneriile, deşi atâtea păpuşi îi decorează sufletul: Cips, Williams, animăluțul Lulu, dar și altele anonime, eul se sprijină pe acestea ca pe niște cârje spre a-și menține neclintită intimitatea. Ține totuși la ea...

Personajul liric nu trăiește propriu-zis timpul personal, timpul propriu. Mereu e prea devreme sau prea târziu spre a-l prinde pentru totdeauna. Își imaginează (suspendat) revizuiri „Eh, poate de mult ți-aș fi tras o palmă, prietenește, / pentru a te convinge de importanța impactului / cu societatea (fie și în persoana mea)", plânge cu lacrimi „anacronice și absolut irelevante / pentru marea misiune de a ne justifica prezența" (*La întoarcere...*) etc. Copilăria o ia ca pe ce este, ca pe un timp autentic, dar – ce mare păcat!, ar fi spus poeta – deja inexistent. Și nostalgia unei copilării totale e de un ludic semantic lejerizant. Nici vorbă de ad-literări calamburice à la Urmuz:

„încă din copilărie
când toată suflarea mă iubea / (...)
Eram fericită: mă tolăneam zile-n șir pe iarbă,
mâncam pământ și vedeam numai soarele,

îmi plăcea să merg la înmormântări
şi să admir frumuseţea răposatului.
Nu știam că sub pământ nu există soare”
(*Mai adâncă decât o groapă*...[5]).

Temporalitatea grației aparent continuă din acest poem, întretăiată de tristețea care se naște odată cu vârsta (sau conștiința), surpă total-itatea trăirii inocente. Nostalgia are aici, ca și la Heidegger, sensul relevării trecutului pentru o reperare a prezentului deficitar, dar, în plus, relevă „ceva-ul adevărat” al cotidianului, din *Azi cineva ți-a aruncat un zâmbet,* ecstatic temporal. Iar reimpulsionarea temporalității stă sub semnul autenticului.

Timpul materializat nu este, în altă parte, altceva decât o mască ordinară a autenticului, necesară pentru a acoperi teama de a nu dezvălui nimicul din acesta: „Mă trezesc însă dimineața devreme / să îmbrac pe nevăzute / ceasul și zâmbetul, / să nu-și dea nimeni seama / cum toate iau încet / forma nimicului” (*Sub pleoape*).

Ca timp aflat sub ocheanul poetic, viitorul nu constituie o tentație irezistibilă decât în aparență (întotdeauna există un joc al aparențelor, dar tocmai spre „a aboli granița dintre aparență și esență”, așa cum observa Adrian Dinu Rachieru [154]) și este reprezentat printr-o previziune banală față de care, tacit, trecutul se surplasează, pare mai autentic, pentru că dezvăluie, în inversul exercițiului imitativ al viitorului, inflexiunile monotone ale timpului care va veni. Împăcarea, ca stare de spirit fundamentală a poemului *Williams,* definitorie și pentru întreg volumul, trasează ritmul artificial al unui timp ființial mecanizat, în care trăirea mobilizantă cunoaște placiditatea, rămânând însă vie plictisitoarea, aproape, idee regenerantă la nesfârșit a lucrurilor. Se resimte, dacă e să refacem o latură a unui proces literar, ceva din mecanismul patologic al jucăriilor stricate minulesciene din *Acuarelă*:

„apoi visăm împreună la timpuri când vom fi mai fericiți,
când casa noastră va fi o cutie de carton mare cât universul,
iar singurătatea noastră va fi mai bogată în amintiri
şi vom putea cumpăra cu ele alte şi alte păpuşi –
jucării pentru Williams”,

în timp ce eul este un Williams, care a avut o mamă Williams, care... etc.

Granița dintre viitorul și visul etern al împlinirii transformă prezentul într-o nostalgică latență, prefigurând gesturi pregătitoare pentru coborârea visului în brațele inerte ale realității. Singurătatea Lilianei Armașu

o trăire oximoronică, redimensionată sinestezic, o suferință senină, benignă şi la un moment dat, chiar confortabilă. Grigore Chiper sesizează însă o latură întunecată a sentimentului singurătății chiar la nivel vizionar, explicând punctual acest lucru: „În prelungirea vizionarismului său sumbru, Liliana Armaşu creează «universuri compensative» (Ioana Em. Petrescu), în care ordinea firească a lucrurilor este destructurată, uneori inversată. Ea nu descrie antiutopia unei existențe, ci reasamblează lucrurile, reînlănțuie evenimentele într-o succesiune proprie. Pe această scară temporală sau spațială, timpul este dat cu totul în urmă, la un punct originar (*Vreau să te țin în brațele mele, mamă*), sau este sugerată o devansare în timp, la fel de contraproductivă, sugerând un drum dincolo de nicăieri (*Insomnii*). Întrebarea din *Insomnii*, «Cât să fie anul acum?», corespondează cu una asemănătoare pe care a formulat-o Boris Pasternak. Dar contextele și fluxul de energii sunt diferite, opuse. Poetul rus încerca să exprime năvala pe care o dădea noul veac, prins în iureșul unor ritmuri nemaiîntâlnite în istorie. La Liliana Armașu întrebarea denotă disperare în fața timpului" [34].

Disperarea trece mereu în șansă. Poemul *Ne vedem mâine!* invocă un viitor proxim, aproape implacabil, ce nu se arată, în fond, decât ca o promisiune iluzorie. Căci „Iată stăm unul lângă altul / dar visăm încă la clipa / când ne vom întâlni. / Privim cu jind înainte / ne uităm încrezător înapoi, / dar nici urmă de noi". Poemul este o nouă mărturie a ideii că „cel mai mare eveniment din viața ta este atunci când (nu) ți se întâmplă nimic". Nimicul însă are aici un sens original, constituind o treaptă superioară a comunicării eului cu sine când aceștia se identifică în mod perfect, fiecare cu sine, astfel încât ființarea în timp devine principiu al firii în derulare internă, presupunând toate aspirațiile, așteptările, dezamăgirile, ca procesări ecstatice, timpul constituind șansa de a le fi cunoscut într-o nouă dinamică:

„tu vii hoțește dinspre anii mei
eu vin tiptil dinspre anii tăi,
ne plasăm undeva la mijloc
şi stăm aşa: muți şi goi.
Până acum am gândit atâtea
cuvinte și atâtea scenarii
cu timide atingeri de mâini,
cu gesturi tandre și lungi îmbrățișări –
nimic din toate astea".

Eul poetic cunoaște mobilitatea temporalității ca pe o metamorfoză a sinelui. Trecutul este un timp solid, pietrificat, încremenit în moarte sau... eternitate. Prezentul este lichid, reproducând dimensiunile amintirilor și servind fluidizării trecutului. Viitorul este mereu un vapor impalpabil ca o râvnă sau o himeră ce aruncă incertitudinea și asupra trecutului. Interrelația celor trei timpuri este evidentă, așa încât axa lor inegală nu reprezintă altceva decât o tușă în relief, urma unei pensule prea încărcate care-și lasă în bucla trecutului toată vopseaua ca să traverseze stoarsă prezentul și să se târască instinctiv, fără urmă, în golul viitorului imposibil. Revelatoriu în acest sens este și poemul *Trecerea anilor prin casă*.

Uneori se resimte o urgență a prezentului: „Hai să vorbim acum, / că din azi în ieri am putea scăpăta / și n-o să ne mai auzim o veșnicie" (*Hai să vorbim...*). Prezentul identificat printr-un imediat social („acum") este timpul locvace, un timp al verbului, al vorbirii, al consumării, al epuizării în relație cu alteritatea, eul cunoscând ipostaza *Dasein*-ului heideggerian. Trecutul și eternitatea au aceleași dimensiuni. Eternitatea nu este o noțiune desemnând o nebuloasă infinită, ci, prin trecutul peste care se suprapune, își câștigă certitudinea. Dintre ecstazele temporale autentice, trecutul era la Heidegger invariabil în acest sens, fapt care-l determina pe gânditorul german să-l invoce întotdeauna prin sintagma „trecut esențial", ca pe o insulă veșnică în mijlocul unei ape tumultuoase a celorlalte ecstaze temporale care înregistrau dinamica imprevizibilă a ființei. Astfel că eternitatea nu este un viitor postum, așa cum ar părea din *Dezvăluire*: „Ah, Cips, tu îmi vei supraviețui, recunoaște, îmi vei fura visul / și vei pluti aproape fericit cu zâmbetul meu pe buze", ci tocmai trecutul... poetic, eternul ieri, din care curg trăirile amintirilor pentru a fi (des)cifrate în poem („timpul se câștigă prin poezie").

Cultivarea prezentului atrage după sine teatralitatea construcției (deși despre *Singurătatea de miercuri* avertizează pe bună dreptate Emilian Galaicu-Păun: „gestul artistic nu are nimic teatral" [77], monologul „dialogat" din textul poemului și apetența pentru regie, care dezvăluie seninătatea în fața unui tragism afectiv zdruncinător, în fața sentimentului fatalității, dar și puterea de a scoate în văzul tuturor și „fără anestezie" dintr-un interior zăbrelit bolovanul tumorat al înstrăinării de celălalt. Un merit deosebit al poeziei singurătății de Liliana Armașu îl are forța de expresie a unei absențe mărturisitoare. Poezia solitudinii (lexem pe care, de altfel, poeta nu-l folosește în conținutul textelor sale poetice

circumscrise referențial singurătății în mod neapărat) re-constituie o existență *in absentia,* dar care se dovedește a fi cea „adevărată".

O existență *in absentia* este și cea exprimată prin reflecțiile despre moarte, despre sfârșitul timpului ca ecstază heideggeriană și ca ecstază a *nimicului,* în ultimă instanță. Iar moartea ia din nou forma singurătății eului și este, tradusă într-o percepție cotidiană, întâi de toate, o neplăcere: „nu e plăcut să-ți gândești inexistența" (*Reflex* [5, p. 17]), deși problema morții e mai complicată de atât, pentru că „doar morții sunt ceva mai statornici în sentimente" (*Batem câmpii* [5, p. 12]). Fluctuația sinestezică (regret, indiferență, calmitate) a morții din poemul *Sub pleoape* indică, la un capăt, o moarte de zi și, la celălalt capăt, o moarte de noapte, marcate de atitudini diferite, prima – a împlinirii false, cealaltă – a tristeții adânc devoratoare: „Mi-am închis anii / într-o idee fixă: / înainte de toate, zâmbetul..., (...) Abia seara târziu ajung / să închid sub pleoape / supărările, neîmplinirile / deziluziile și sărăcia / care, zi de zi, mănâncă din mine / ca un om sălbatic. / Mă trezesc însă dimineața devreme / să îmbrac pe nevăzute / ceasul și zâmbetul, / să nu-și dea nimeni seama / cum toate iau încet / forma nimicului". Singurătatea rezumă cele două morți (una finală și alta cotidiană) prin ideea de înstrăinare a sinelui „impersonal". Vizibilul și nevăzutul (de sub pleoape) se succed într-o cronicitate nihilistă, materială, strivitoare, zâmbetul eului este un accesoriu formal, având aerul gratuității ritualice a morții. Este sesizabilă o absență a metafizicului, însă tot mai pregnantă devine existența unui eu care-și instituie o poziție superioară de confesor conștient și sigur. Calmitatea care se revarsă în poem, generată de acesta din urmă, confirmă ideea reflecției bachelardiene care este o cucerire a liniștii, iar metafizicul este înlocuit de această intensă *prise de conscience* a inutilității și nimicului, o calmitate care provoacă și o lectură percutantă, efectul sinestezic producându-se și la nivelul receptării, care adună la un loc cele trei tipuri de stări afective. Echilibrul reflecției indică asupra *prezentului suprem* ca *timp ultim al poeziei*.

În poemul *Reflex* visul conjugat cu moartea împing trăirea spre punctul lor comun – voluptatea, dezvăluind lumea metafizică sau spirituală ca pe una inertă și paradoxală, ca pe o moarte vitală din care eul, la fel ca dintr-un reflex, nu va mai putea ieși, voluptatea fiind până la urmă nici a visului, nici a morții, ci una generală, a fatalității, putând izvorî din orice (până și din vis): „visele, gropari de oameni vii, / te țin cu voluptate în ele / ca-ntr-un mormânt de cristal / de unde nu se vede nimic" [5, p. 17]. Adesea Liliana Armașu sfidează metafizicul, chiar dacă mai crede în el: „Parcă nu

aș vrea să risipesc o groază de gânduri pe aiurea – / spiritele fără materie oricum nu au identitate” (*Insomnii* [5, p. 20]). Jubilațiile infantile, din *Mai adâncă decât o groapă...*:„Eram fericită: mă tolăneam zile-n șir pe iarbă, / mâncam pământ și vedeam numai soarele, / îmi plăcea să merg la înmormântări / și să admir frumusețea răposatului”, neantizează moartea, suprimând locul acesteia prin sentimentele de echilibru și împlinire ale unui spirit pur. Inocența față de aparențele sub care se ascunde moartea naște imagini aproape hilare și absurde. Topirea acestora („Într-o zi însă a venit tristețea”) echivalează cu reducerea absurdului care salvează ființa de la conștiința morții, a dispariției, de la un mod impropriu de a fi, care devine totuși singurul posibil când poemul alunecă în imaginea unui eu atins de fructul otrăvit al cunoașterii: „Numai tristețea zâmbetului meu / îmi trădează uneori adevărata viață”. Nu există aici un sentiment propriu-zis al morții, ci o sinestezie afectivă care dezvăluie un proces de pulverizare a ființei afectate prin cunoaștere. De fapt, însăși moartea capătă prin lumea poetică o viață nouă, în concordanță deplină cu trăirile eului aflate într-un soi de independență (singurătate!) față de marile teme existențiale. Dacă pentru eul-copil moartea era expresia „frumuseții răposatului”, în altă parte, în *Agonie*, o *ars poetica* în care eul, impersonalizat, apare explicit în ipostaza poetului așezat în fața foii de scris, moartea este integrată datelor unui proces scriptural, așa încât, în acest caz, sentimentul morții nu poate fi decât sentimentul creației, de transfer al sufletului dintr-o formă în alta, una de o materialitate superioară: „e ca și cum ai muri în ziua aceea / pe care o dedici poeziei. (...) Citești atunci din *Cartea creștină a morților;* / simți apoi cum prin vârfurile degetelor tale subțiri / și prin canalul de scurgere al pixului tău învechit / sufletul iese încet-încet din tine și se preface în toiag de cuvinte (...) și ultima oară în viața ta ai răsuflat liniștit” [5, p. 68]. Un exemplu la fel de revelator în acest sens: „Azi e Paștele Blajinilor / și prin mine / bunica scrie poeme. / Poeme despre singurătate, dragoste, frumusețe, / despre ce a trăit și despre ce nu a reușit să / trăiască, / despre lumea mea scrie” (*Bunica scrie poeme* [5, p. 73]).

4.2.3. Databilitate și apropriere a prezentului

Caracterul temporal marcând poemele acestui volum, *Singurătatea de miercuri*, este determinat în mod specific de databilitatea din șirul de șapte poeme cu înregistrarea calendaristică a zilelor săptămânii prin stări interioare ritualice, dar și, în general, în celelalte poezii în care prin „veninul elegiac” (Eugen Lungu) al afectivității nostalgice se subliniază unitatea tripartită a

timpului. Databilitatea este gestul prin care are loc deschiderea ființei. În subcapitolul *Temporalitatea* Dasein-*ului și preocuparea care are ca obiect timpul* din *Ființă și timp*, Martin Heidegger scrie: „Rostirea care explicitează prin „acum", „cândva mai târziu" și „cândva mai devreme" este modul cel mai originar de a indica când anume se petrece ceva. Și deoarece în unitatea ecstatică a temporalității (înțeleasă în chip nematematic odată cu databilitatea și fără a fi cunoscută ca atare), *Dasein*-ul ca fapt-de-a-fi-în-lume s-a deschis deja de fiecare dată lui însuși și în același timp a descoperit ființarea intramundană, tocmai de aceea, la rândul lui, timpul explicitat are, de fiecare dată deja, o datare care provine din ființarea întâlnită în starea de deschidere a locului-de-deschidere: «acum, în clipa în care ușa se trântește», «acum, în clipa în care cutare carte îmi lipsește» etc." [95].

Databilitatea în poemele Lilianei Armașu este și nu este cunoscută ca atare, are și nu are caracter matematic, pentru că fiecare zi concretă, în afara rutinizării, poartă eticheta universalului și a general valabilului, semn al putinței de deschidere nelimitate a ființei în ipostaza ființării, în pofida introvertirii pe care o presupune în mod automat singurătatea. Databilitatea are o paradoxală finalitate pentru eu: de a-și apropria prezentul, unul din care se conturează aspectele concrete ale existenței și care atrag, la rândul lor, eul liric către o deschidere și o acceptare a sinelui care conferă datele interiorității și individualității și lumii, impersonale, în care se mișcă. Dacă Alexandru Lungu cunoștea originarul doar prin contragerea din prezentul ostil și dizolvant, iar Grigore Vieru instituia o conexiune cu valorile trecutului pentru a da un aspect esențial, valorificator prezentului, eul poetic al Lilianei Armașu își strunește interioritatea intrând în cotidian și adoptând scheme societale pentru a-și repera, fie și forțat, apartenența redimensionantă. Gestul de datare din poezia Lilianei Armașu este puntea de legătură, în măsură să-și găsească expresivitatea unui transfer afectiv dintre intimitate și o axă a timpului comun. Datarea din poezia acestui volum este efortul poetic de a defini cu instrumente accesibile, în ultimă instanță, atemporalul, de a conferi o desfășurare concretă impalpabilului, de a crea corespondențe dintre cotidian și trăirea unică, irepetabilă, dintre lumea comună, contingentă și una paralelă. Eternitatea cotidiană (inutilă) este „colorată" la nivelul eului liric printr-o eternitate a meta-cotidianului, printr-o eternitate a irepetabilului. Apropierea prezentului prin databilitate constituie și o dublă apropriere a inefabilului trăirii prin încercarea de a-l supune legilor improprii ale curgerii zilnice, pentru a-i surprinde inelele constitutive și extremitățile contrastante față de neutralitatea trecerii mecanice.

Deși ar putea părea destul de stranie, totuși nu putem să nu remarcăm legătura, la nivelul structurii imaginarelor poetice și pe ideea databilității, între volumul *Singurătatea de miercuri* al Lilianei Armașu și poemul extins *Pasăre Eu* al lui Ion Vatamanu, poet basarabean șaizecist din generația lui Grigore Vieru, care însă este, așa cum remarcă Mihai Cimpoi în *Ion Vatamanu: Refuzul frontierei* (prefața volumului de poeme *Altă iubire nu este* – 2001) [178], dar și Arcadie Suceveanu în *Ion Vatamanu: avatarurile poeziei* [166]: „un inovator autentic, serios și organic în metamorfozele sale" (M. Cimpoi), „unul dintre cei mai îndrăzneți și febrili exploratori ai noului, care a reușit să impună în literatura anilor '60 o poezie modernă în vers liber, lipsită de prejudecăți și inerții prozodice, concepută într-un limbaj metaforic mai puțin obișnuit vremurilor respective" (A. Suceveanu). Este vorba şi la I. Vatamanu de o notație diurnă a stărilor interioare indicibile pe durata săptămânii, printr-o expresie orfică a cântului de pasăre: *Cântecul de luni al păsării, Cântecul de miercuri, Cântecul de joi* – tot şapte la număr. Natura poeziei însă la cei doi creează distanțe considerabile: unul este orfic, celălalt anti-orfic, direct și tăios, unul este blagian, celălalt un blagian labirintic, care locuiește cu acuitate prozaicul din preajma misterului căutat cu înverșunare şi (negăsindu-l ?) stoarce din banal şi absurd însăşi poezia, însuşi misterul. Atrăgând în discuție problema temporalității din perspectivă heideggeriană, vom confirma gestul eului care, prin înregistrarea poetică a ritmicității timpului – a sentimentelor din fiecare zi a săptămânii, și-l supune modelându-l după propria ființă. Aceasta ar fi forța poeziei, de a da o rezolvare dramei spiritului frământat de trecere din *Cântecul de sâmbătă*, în care reflecțiile despre timp apar într-un registru al urgenței retorice.

Revenind la Liliana Armașu, ca urmare a notațiilor trăirilor zilnice, prin aproprierea prezentului, condiție temporală a afirmării eului, contrar firii singurătății, vocea poetică, topind nodul sufocant, izbucnește, explodează chiar, în mod conștient, de altfel: „ce-aș putea să-ți ofer / în locul trupului meu lent / şi încercuit de gânduri / decât freamătul și / explozia?!".

Spre final, singurătatea, tristețea, disperarea se preschimbă într-o prescripție: cea a „unui timp doldora de trăit" dintr-un zis oraș în care se umblă în vârful degetelor – Ginghador. Astfel, nevoia unei poezii a singurătății devine nevoia de timp, prin care eul, sondându-și-o, să pătrundă în modul său cel mai propriu de a fi, de a fi în timp...

4.3.

Concluzii

Desprinse de categoria experimentativă a poeziei cotidianului, care dezvoltă o filozofie a ritmurilor monotone ale nimicului și inutilității blazate, ale repetabilității alienante, marcate de insensibilitate și haos, cele două poetici analizate în capitolul de față creează pânzele cotidianului ce înregistrează fluctuațiile unor interiorități sensibile la substratul transcendental spre care decolează în permanență.

Printr-o dinamică a depersonalizării cu rădăcini în poetica limbajului, Emilian Galaicu-Păun cultivă o dimensiune a *timpului subiectiv supratextual*, care stăpânește indirect trăirile concentrate în pliurile *evantaiului tehnic* ce vădesc o cronicitate pronunțată. Imaginile intertextuale atrase în poezia lui Emilian Galaicu-Păun se supun redimensionării prin abolirea unei temporalități a balastului atotcuprinzător, eul liric (de multe ori neidentificabil la nivelul textului) cunoscând, printr-o gestualitate esențializatoare, o propensiune energică într-un plan supratextual pentru a-și regăsi locul confortabil în spatele unui „caleidoscop" al viziunilor celor mai eclatante despre lume și legăturile dintre lucruri.

Poezia Lilianei Armașu ilustrează un aspect profund substanțial individului postmodern, dar fără fervoarea și teribilismul specific celei mai noi poezii: *singurătatea perdantă a cotidianului*. Eul liric, mototolit de învălmășeala evenimentelor zilnice, plictisit și nefericit, își înfrânge înstrăinarea și își apropriază prezentul prin întocmirea unui carnet al însingurării, *Singurătatea de miercuri*, care conține datările monotone, zilnice, ale trăirilor „mărunte", dar care este, în același timp, și un desfășurător epatant al fluxurilor și refluxurilor unei solitudini contradictorii, resimțită, o dată – ca limită a nefericirii, alteori – ca o lume himerică mult râvnită, receptorul liric subordonând timpului calendaristic impalpabilul și atemporalul existențial. Eul liric, mereu concret și indubitabil, acceptându-și cu o calmitate resemnată implacabilul destin solitar (printre atâtea destine ce plătesc tributul anonimatului unei vieți artificiale!), sfârșește prin a-i găsi nesperat avantajele purității și incandescenței, dând frâu liber puseurilor de curaj și de voluptate a evadării într-o lume a perfecțiunii: poezia – limita intimității și a singularității individului în mijlocul cotidianului.

CONCLUZII GENERALE

În epoca postmodernă subiectul temporalității capătă dimensiuni specifice, vorbindu-se, în afara instituirii unor specii literare, bazate pe o acută conștiință a timpului, precum *poezia cotidianului* etc., și de o „moarte a istoriei", ca imperativ al momentului postmodernist, despre care a scris, în mod special, Francis Fukuyama, susținând, de fapt, o opinie împărtășită în masă de către cercetătorii proceselor culturale actuale. Abandonând criteriul generaționist, în lucrarea de față am procedat la analiza unor autori de diferite facturi ca moduri în sine de realizare a limbajului poetic, rezervându-le, din păcate la o scară redusă, dreptul la timp, dar mai ales la *atemporalizare*.

Fără a urmări în literatură neapărat un impuls filozofic, am proiectat relația timp – ființă, pe urme heideggeriene, în care trăirile eului constituie mobilul unei conștiințe poetice determinante. Ca document al imaginarului, ca mod distinct de cunoaștere a lumii, opus reflecției filozofice obiective, poezia construiește, de fiecare dată altfel, o concepție a „celui mai propriu mod de a fi" în condițiile temporalizării lumii, generat de, așa cum observă Mikèl Dufrenne, „sinesteziile afective" care instituie perpetuu ființa, dincolo de un sens temporal subminant. Multitudinea de situări afective care ilustrează acțiunea curgerii temporale sunt catalizate în poem prin *calmitatea* de sorginte demiurgică – și aici literatura își conturează un profil clar față de filozofie –, condiționând o surplasare a eului în lume (în lumea poetică) și se materializează în mod diferit de la un autor la altul, în dependență de opțiunile individuale ale poetizării.

Modelul eminescian, paradigmatic, spre exemplu, se manifestă printr-o conștiință a *prezentului etern, orbital*, marcat de ritmurile echinoxial și solstițial de *creștere* gnostică a ființei și stă la baza conștiinței poetice românești, inclusiv a temporalității literare. *Sfârșitul continuu* bacovian, manifestat prin *cronicizarea obsesiilor* închiderii și a disoluției, am observat că poate genera, în schimb, cel puțin două modele „sintagmatice" – al *temporalității retractile* și al *cotidianului*. Acestea sunt reprezentate și

pe terenul literaturii din Republica Moldova, fapt ce indică asupra unei calități structurale de integrare a literaturii române în diversitatea aspectelor ei. Primul model este analizat în cadrul poeticilor lui Alexandru Lungu și Grigore Vieru, celălalt – în creațiile lui Emilian Galaicu-Păun și Liliana Armașu.

Înscrisă în formula temporalității *retractile,* poezia lui Alexandru Lungu constituie dovada unui imaginar poetic terifiant al realului finit și coruptibil ca termen de opoziție cu originaritatea trăită febril de către eul liric spre a recupera echilibrul afectiv prin contragerea în metafizic și atemporalitate. Motivul liric al *orei 25* din volumul de debut al poetului subsumează aprioric o multitudine de ipostaze temporale precum *timp cromatic, timp geometric, timp spațializat, timp masculin, timp auto-anihilant, timpul-eu, timpul-pasăre* etc. și constituie piatra filozofală temporală pentru transcenderea în originaritate și cunoașterea inocenței primordiale prin calmitatea coborârii în stratul cel mai adânc al ființei, ca aventură poetică substanțială.

O altă formă a retractilității temporale rezultă din creația lirică a lui Grigore Vieru, în care, printr-o poetică a elementarității, eul încearcă evadarea din prezentul subminant, reductiv, din precaritatea și superficialitatea cunoașterii lumii. Universalizarea elementelor (mama, limba, pasărea, iarba, casa, pâinea, izvorul, sarea etc.) la Grigore Vieru constituie premisele de retragere în taină a prezentului, căruia i s-a încălcat prin neştiință sau brutalitate (specifice unei *căderi în timp*) esența sacră, și condiția deschiderii ființei în originaritatea sa (sau a *Dasein*-ului), calmitatea eului vierean însemnând, de data aceasta, o aderență la misterele implicite ale lumii și, prin urmare, o reintegrare a prezentului în temporalitatea sacră.

În modelul *cotidianului poetic* se înscriu celelalte două studii – despre creațiile lui Emilian Galaicu Păun și a Lilianei Armașu.

Ca urmare a procesului depersonalizării discursului poetic, Emilian Galaicu-Păun cultivă o dimensiune a *timpului subiectiv supratextual* care subsumează ecstazele temporale generale, concentrate în pliurile *evantaiului tehnic* și vădind o *cronicitate ontologică,* desfășurată cotidian. Balastul din poezia lui Emilian Galaicu-Păun se supune unei acțiuni de decantare prin abolirea unei temporalități lineare, eul liric (de multe ori neidentificabil la nivelul textului) cunoscând o propensiune energică într-un plan supratextual, ca urmare a experienței poeziei limbajului pe

care o desfășoară poetul, o experiență de inițiere în „viața" cuvântului într-un prezent pletoric.

Tot pe unda *cotidianului* se montează și poezia Lilianei Armașu, eludând latura subminantă a platitudinii și monotoniei acestuia, prin recuperarea unui eu reflexiv și aparent resemnat în mijlocul prezentului învălmășit. *Singurătatea perdantă a cotidianului* devine *singularitate,* întrucât trăirea realității, fie și comune, pe cont propriu, deschide o perspectivă transversală a lumii, care anulează linearitatea și amendează neșansa ratării. Timpul calendaristic se transformă, astfel, într-un timp individual. Ruperea de alteritate înseamnă evadarea în sinele propriu și în cel mai protector substrat al ființei – poezia ce restituie o lume retemporalizată, îmbogățită de elementele individualului.

Coborând din definiția dufrenniană indirectă a poeziei ca emoție totalizantă a viziunii asupra lumii (la care nu a renunțat, orice s-ar spune, nici poezia postmodernă: „În roți dințate mă las să alunec / (...) / Ah ticălos de sentiment cu mâner", scrie Traian T. Coșovei), *temporalitatea afectiv*ă se dovedește a fi un concept extrem de prolific în particularizarea limbajelor poetice și a imaginarelor artistice rezultate și poate atrage prin analogie alte demersuri critice cu finalități importante.

BIBLIOGRAFIE:

1. Alexandrescu, S. *O nouă poezie română în Moldova*. În: „România literară”, nr. 38, 1997.

2. Alexandru, I. Cuvânt-înainte. În: Vieru, Gr. *Rădăcina de foc*, postfață de V. Crăciun, ediție ilustrată de Sabin Bălașa, selecție de Arcadie Donos. București: Univers, 1988, 372 p.

3. Anca, S. *Neumbrita Oră 25*. În: „Limba Română”, nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 181-182.

4. Armașu, L. *Eu scriu... Tu scrii... El este...* Târgu-Jiu: Editura Centrului județean al creației, 2001.

5. Armașu, L. *Singurătatea de miercuri*. Prefață de Eugen Lungu. Chișinău: ARC, 2010, 96 p.

6. Bachelard, G. *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, traducere de Irina Mavrodin. București: Univers, 1995.

7. Bacovia, G. *Opera poetică*. Chișinău: Cartier, 2005, 368 p.

8. Bantoș, A. *Alexandru Lungu și nemărginirea exilului*. În: „Limba Română”, nr. 7-8 (169-170), 2009, p. 171-174.

9. Bantoș, A. *Deschidere spre universalism. Literatura română din Basarabia postbelică*. Chișinău: Casa Limbii Române „Nichita Stănescu”, 2010, 244 p.

10. Bantoș, A. *Dinamica sacrului în poezia din Basarabia*, București: Editura Fundației Culturale Române, 2000, 268 p.

11. Bantoș, A. *Doi poeți mărturisitori: Alexe Mateevici și Grigore Vieru. Tranziția de la memorie la istorie.* În: „Limba Română”, nr. 10-12, Chișinău, 2007.

12. Băileșteanu, F. *Grigore Vieru*. București: Iriana, 1995.

13. Bergson, H. *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere, studiu introductiv și note de Horia Lazăr. Cluj-Napoca: Dacia, 1993, 158 p.

14. Bernea, E. *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. București: Humanitas, 1997, 304 p.

15. Biemel, W. *Heidegger*. (Originalul apărut în 1973) Traducere de Tho-

mas Kleininger. Prefață la traducerea în limba română de Walter Biemel. București: Humanitas, 1996, 208 p.

16. Blaga, L. *În marea trecere*. Chișinău: Litera, 1997, 320 p.

17. Boldea, Iu. *Poeți români postmoderni*. Târgu-Mureș: Ardealul, 2006, 344 p.

18. Boldea, Iu. *Poezia lui Alexandru Lungu*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 175-180.

19. Boldea, Iu. *Scena poemului*. În: „Vatra", Târgu-Mureș, nr. 5, 1995.

20. Bucur, R. *Gest și tăcere*. În: „Arca", nr. 4-6, 1995.

21. Bucur, R. *Optzecism fără frontiere*. În: „Arca", nr. 1-3, 1993.

22. Burlacu, Al. *Grigore Vieru: între tradiția orfică și mesianică*. În: *Literatura română postbelică*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, 816 p.

23. Butnaru, L. *Cartea leologismelor* (partea a II-a). În: „Sud-Est Cultural", nr. 3, Chișinău, 2011, p. 71-83.

24. Canțâru, Gr. *Intertextualitatea în poezia lui Grigore Vieru*. În: „Limba Română", nr. 1-3, Chișinău, 2005.

25. Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a revăzută și adăugită, București: Editura Minerva, 1982.

26. Călinescu, G. *Principii de estetică*. București – Chișinău: Litera Internațional, 2003, 392 p.

27. Călinescu, M. *Cinci fețe ale modernității*. Traducere din engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin. București: Univers, 1995, 336 p.

28. Călinescu, M. *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*. București: Editura Paralela 45, 2005, 256 p.

29. Cărtărescu, M. *Postmodernismul românesc*. București: Humanitas, 1999, 568 p.

30. Chevalier, J.; Gheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, vol. I, A-D, București: Artemis,1993, 504 p.

31. Chevalier, J.; Gheerbrant, A. *Dicționar de simboluri*, vol. III, A-D, București: Artemis,1993, 534 p.

32. Chioaru, D. *Poetica temporalității*. București: Euro Press Group, ed. a II-a revăzută, 2008, 240 p.

33. Chiper, Gr. *Gânduri crepusculare și metafore stoice*. În: „Contrafort", Anul XVII, nr. 7-8 (201-202), iulie-august, 2011, Chișinău, p. 5.

34. Chiper, Gr. *Poemul – leac împotriva singurătății incurabile*. În: „Contrafort", nr. 11-12, 2010, Chișinău.

35. Cimpoi, M. *Secolul Bacovia*. București: Ideea Europeană, 2005, 170 p.

36. Cimpoi, M. *O istorie deschisă a literaturii din Basarabia*. Chișinău: ARC, 1993.

37. Cimpoi, M. *Grigore Vieru. Poetul arhetipurilor*. Chișinău: Prut Internațional, 2005, 188 p.

38. Cimpoi, M. *Grigore Vieru. Poetul arhetipurilor*. În: *Grigore Vieru. Poetul.* Chișinău: Știința, 2010, 464 p.

39. Cimpoi, M. *Mirajul copilăriei*. Chișinău, 1968.

40. Cimpoi, M. *Plânsul demiurgului*. Iași: Junimea, 1999, 204 p.

41. Ciobanu, V. *Frica de diferență*. București: Fundației Culturale Române, 1999, 302 p.

42. Ciocanu, I. *Poet și compozitor*. În: *Literatura Română*. Chișinău: Prometeu, 2003.

43. Ciocanu, I. *Superba modernitate a tradiționalului*. În: „Literatura și arta", nr. 48 (2988), 29 noiembrie, 2002, Chișinău,.

44. Cioran, Emil. *Căderea în timp*. Traducere din franceză de Irina Mavrodin (Originalul apărut în 1994). București: Humanitas, 2008, 164 p.

45. Cistelecan, Al. *În contra curentului*. În: „Cultura": http://revistacultura.ro/blog/2010/05/emilian-galaicu-paun-arme-graitoare-review-de-al-cistelecan/ (vizitat 12.10.10).

46. Cistelecan, Al. *Cartea cărților*. În: „Cuvântul", nr. 10, 1999.

47. Cistelecan, Al. *Un expresionist cu școală ludică*. În: „Cuvântul", nr. 12/2002.

48. Cistelecan, Al. *Viziuni pe cât de lungi, pe atât de late*. În: „Cuvântul", nr. 2, 1995.

49. Cistelecan, Al. *Grigore Vieru*. În: Zaciu, M.; Papahagi, M.; Sasu, A. *Dicționarul esențial al scriitorilor români*. București: Albatros, 2000.

50. Codreanu, Th. *Complexul Bacovia*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2003, 600 p.

51. Codreanu, Th. *Duminica mare a lui Grigore Vieru*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2004, 416 p.

52. Codreanu, Th. *Fenomenologia poetică a lui Ion Barbu* (I). În: „Limba Română", nr. 1-2, Chișinău, 2011.

53. Codreanu, Th. *Transmodernismul*. Iași: Junimea, 2005.

54. Codreanu, Th. *Zece argumente pentru intrarea în canonul literar al lui Grigore Vieru*. În: *Grigore Vieru. Poetul*. Chișinău: Știința, 2010. 464 p.

55. Codru, A. *Piatra de citire*. București-Chișinău: Litera Internațional, ediția a III-a, 304 p.

56. Corbu, D. *Postmodernismul pe înțelesul tuturor*. Iași: Princeps Edit, 2004. 172 p.

57. Coșovei, T. T. *Grigore Vieru – un spirit care a aprins cuvintele neamului românesc*. În: „Limba Română", nr. 1-4, Chișinău, 2009.

58. Coșovei, T. T. *Ninsoarea electrică*. București: Vinea, 1998, 288 p.

59. Cristea-Enache, D. *Funcția Vieru*. În: „Convorbiri literare", octombrie-noiembrie-decembrie 2009, Iași.

60. Crudu, D. *Falsul Dimitrie Crudu*. București: Vinea, 1993, 60 p.; Crudu, D. *Poooooooooate*. București: Vinea, 2004, 66 p.

61. Crudu, D. *Noua poezie basarabeană*. Antologie și prefață de Dumitru Crudu. București: Editura Institutului Cultural Român, 2009, 172 p.

62. Crudu, D. *Poeziile despre poezie*. În: Radio Europa liberă, 20.08.2010 / Cultură / Agendă cultural: http://www.europalibera.org/content/article/2133483.html (vizitat: 10.10.10).

63. Dănilă, D. *Veșnicul argonaut*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), 2009. p. 191-193.

64. Dabija, N. *Doruri interzise*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2003, 436 p.

65. Del Conte, R. *Eminescu sau despre absolut*. Cluj: Dacia, 1990. 464 p.

66. Diaconu, M. A. *Emilian Galaicu-Păun – fervoarea și fascinația vederii integrale*. Prefață la *Yin Time /neantologie/*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2004, 292 p. Sau în: „Sud-Est", nr. 4/50, 2002, Chișinău.

67. Doinaș, Șt.-Aug. *Poeți străini, Orfeu și tentația realului*. București: Eminescu, 1997. 350 p.

68. Dolgan, M. *Creația lui Grigore Vieru în școală*. Chișinău: Lumina, 1984.

69. Dolgan, M. *Dialogismul discursului liric al lui Grigore Vieru*. În: *Literatura română postbelică*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998. 816 p.

70. Dolgan, M. *Grigore Vieru: lucrare în cuvânt*. În: *Literatura română postbelică*. Chișinău: Tipografia Centrală,1998. 816 p.

71. Dufrenne, M. *Poeticul*. Cuvânt-înainte și traducere de Ion Pascadi. București: Univers, 1971 (original – 1963), 268 p.

72. Durand, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*. București: Univers, 1977, 600 p.

73. Filip, Iu. *Navigând printre coroanele poetului*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 183-184.

74. Eminescu, M. *Opere*. Chișinău: Gunivas, 2008, 992 p.

75. Fischof, A. *Recviem pentru un mare poet*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 194-195.

76. Foarță, Ș. La închiderea ediției. Postfață. În: *Arme grăitoare*, poeme. Chișinău: Cartier, 2009, 88 p.

77. Galaicu-Păun, Em. *Singurătatea de miercuri de la o luni*. În: Europa Liberă, Chișinău, 2010 http://www.europalibera.org/content/blog/2103415.html (vizitat la 29.07.2010).

78. Galaicu-Păun, Em. *„Cel care sunt" sau poezia ca „l'être entreouvert"*. În: „Nistru", nr. 7, 1989, p. 147-154.

79. Galaicu-Păun, Em. *Arme grăitoare, poeme*. Chișinău: Cartier, 2009, 88 p.

80. Galaicu-Păun, Em. *Gama Do-major a poeziei basarabene*. În: „Basarabia", nr. 2-3, 1995, Chișinău, p. 58-63.

81. Galaicu-Păun, Em. *Levitații deasupra hăului*. Chișinău: Hyperion, 1991, 110 p.

82. Galaicu-Păun, Em. *Poezia de după poezie*. Chișinău: Cartier, 1999, 280 p.

83. Galaicu-Păun, Em. *Rozariu*. În: „Basarabia", nr. 1-2, Chișinău, 2000.

84. Galaicu-Păun, Em. *Trei poeme pentru Contrafort*. În: „Contrafort", nr. 4, Chișinău, 2005.

85. Galaicu-Păun, Em. *Yin Time, /neantologie/*. București-Chișinău: Litera Internațional, 2004, 292 p.

86. Galaicu-Păun, Em. *Yin Time*, poeme. București: Vinea, 1999, 96 p.

87. Ghiu, B. *Eu(l) Artistul. Viața după supraviețuire*. București: Cartea Românească, 2008, 312 p.

88. Grigurcu, Gh. *Răspunsurile poetului Alexandru Lungu*. În: „România Literară", nr. 33, Chișinău, 20/08/2003-26/08/2003.

89. Grigurcu, Gh. *Poezie de Patrie*. În: „România Literară", 30 iulie-5 august, București, 2003.

90. Grigurcu, Gh. *Rădăcina de foc a poeziei lui Grigore Vieru*. În: „Viața Basarabiei", nr. 4, Chișinău, 1992, p. 56-61.

91. Gruia, St. *Poet pe Golgota Basarabiei*. București: Eminescu, 1995.

92. Guția, I. *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu*. Roma, 1957.

93. Habermas, J. *Discursul filozofic al modernității*. 12 prelegeri. București: All Educational, 2000.

94. Hadârcă, I. *Axul postumității testamentare sau demers pentru un mare premiu către opera unui mare poet*. În: Grigore Vieru. Poetul. Chișinău: Știința, 2009, 464 p.

95. Heidegger, M. *Ființă și timp,* traducere din germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, București: Humanitas, 2006, 678 p.

96. Heidegger, M. *Originea operei de artă,* traducere din germană și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica. București: Humanitas, 1995, 384 p.

97. Heidegger, M. *Timp și ființă,* traducere din germană de Dorin Tilinca și Mircea Arman, studiu introductiv de Adu Enescu. București: Jurnal Literar, 1995, 128 p.

98. Hutcheon, L. *Poetica postmodernismului*. București: Univers, 2002.

99. Hutcheon, L.; Deac, M. *Politica postmodernismului*. București: Univers, 1997, 222 p.

100. Iancu, M. *Vechi poezii de Alexandru Lungu*. În: „România Literară", nr. 31, București, 2004.

101. Ionesco, E. *Nu*. București: Humanitas, 2011, 288 p.

102. Kundera, M., Oppenheim. *Milan Kundera despre roman,* Traducere de Daniel Stuparu. În: „Contrafort", Anul XVII, nr. 7-8 (201-202), iulie-august, Chișinău, 2011, p. 18, 23.

103. Leahu, N. *Modernitatea postmodernă: Emilian Galaicu-Păun*. În: *Literatura română postbelică,* Chișinău: Tipografia Centrală,1998, 816 p.

104. Leahu, N. *Poezia generației '80*. Chișinău: Cartier, 2000, 320 p.

105. Lovinescu, E. *Istoria literaturii române contemporane*. Chișinău: Litera, 1998, 384 p.

106. Lungu, Al. (versuri); Anca, S. (desene). Fără titlu, subtitlu - O carte și doi autori în căutarea unui titlu, 2007.

107. Lungu, Al. *Auzeliști*. Bonn: Semn, 1996.

108. Lungu, Al. *Cerneala și sângele*. Bonn: Argo, 2002.

109. Lungu, Al. *Cheia din miresme*. Bonn: Semn, 1990.

110. Lungu, Al. *Clepsidra oarbă*. Bonn: Galateea, 2008.

111. Lungu, Al. *Fața nevăzută a umbrei*. Bonn: Argo, 2003.

112. Lungu, Al. *Himere în amurg*. Cuvânt-înainte de Petre Răileanu. Bonn: Galateea, 2004.

113. Lungu, Al. *Îngerul și îngera*. București: Vinea, 2008, 96 p.

114. Lungu, Al. *Misterul poeziei*. Între turnul de fildeș și zgomotul istoriei. Pitești: Paralela 45, 2003, 230 p.

115. Lungu, Al. *Ninsoarea neagră*, vol. I, prefață de Nicolae Țone. București: Vinea, 2000, 314 p.

116. Lungu, Al. *Ninsoarea neagră*, vol. II, postfață de Gheorghe Grigurcu. București: Vinea, 2000, 324 p.

117. Lungu, Al. Anca, Sorin. *Pictopoeme*. Bonn: Argo, 2001.

118. Lungu, Al. *Pardes*. Danemarca: Nord Aarhus, 1989.

119. Lungu, Al. *Scorbura melancoliei*. Precuvânt de Sorin Anca. Bonn: Galateea, 2006.

120. Lungu, Al. *Versuri*. În: „Limba Română”, nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 185-190.

121. Lungu, Al. *Zăpezile de niciodată*. București: Vinea, 2006.

122. Lungu, Al. *Ziditor de umbre înălțând zădărnicii*. Cuvânt înaintemergător de Gabriela Melinescu. Bonn: Galateea, 2005.

123. Lungu, E. *Jurnal de singurătate*, prefață la Armașu, L. *Singurătatea de miercuri*. Chișinău: ARC, 2010, 96 p.

124. Manolescu, N. *Istoria critică a literaturii române*. Cinci secole de literatură. București: Paralela 45, 2008, 1528 p.

125. Manolescu, N. *Metamorfozele poeziei*. București: E.L.U., 1968.

126. Manolescu, N. *Teme 3*, București: Cartea Românească, 1978, 192 p.

127. Marino, A. *Modern, modernism, modernitate*. București: Editura pentru Literatura Universală, 1969.

128. Marino, A. *Viața unui om singur*. Iași: Polirom, 2010, 528 p.

129. Maru, A. *„Arme grăitoare” de Emilian Galaicu-Păun*. În: „Contrafort”, iulie-august, Chișinău, 2010, p. 10.

130. Mănucă, D. *Obsesiile regionaliste*. În: „Convorbiri Literare”, ianuarie, Iași, 2003.

131. Morar, O. *Avatarurile suprarealismului românesc*, București: Editura Univers, 1995.

132. Mureșan, V. *Timp ciclic și eshatologie*. În: „Verso”. Anul 5, nr. 92, ianuarie, 2011. http://www.revistaverso.ro/images/reviste/verso_92.pdf (vizitat: 24.06.2011)

133. Mușlea, Ioan. *Patapievici – poetul*. În: „Vatra”, nr. 1, Târgu-Mureș, 2003.

134. Muthu, M.; Muthu, M. *Făt-Frumos și „Vremea uitată”*. București: Libra, 1998, 92 p.

135. Naum, G. *Malul albastru* (1990). În: *Sora fântână*. București: Editura Eminescu, 1995, 282 p.

136. Negoițescu, I. *Istoria literaturii române,* București: Minerva, 1991, 368 p.

137. Noica, C. *Sentimentul românesc al ființei*. București: Eminescu, 1972.

138. Paleologu-Matta, S. *Eminescu și abisul ontologic*. S. I: S. N. 1, 1988, 254 p.

139. Pamfil, A. *Spațialitate și temporalitate,* eseuri despre romanul românesc interbelic. Cluj: Tipografia DACO PRESS, 1993, 252 p.

140. Pantea, A. *Ucenic la sacru*. În: „Vatra", nr. 10, Târgu-Mureș, 1992.

141. Papu, E. *Poezia lui Eminescu*. Iași: Junimea, 1979.

142. Petrescu, I. Em. *Mihai Eminescu – poet tragic*. Iași: Junimea, 1994, 208 p.

143. Petrescu, L. *Naturi lirice*. Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2004, 176 p.

144. Posada, M. *Invitație la nemurire*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), 2009, p. 200-204.

145. Pop, I. *Generația `80 plus unu*. În: „Vatra", nr. 7, Târgu-Mureș, 1995.

146. Popa, G. *Prezentul etern eminescian*. Iași: Junimea, 1898, 288 p.

147. Popescu, T. *O retragere nobiliară*. În: „Limba Română", nr. 7-8 (169-170), 2009, p. 198-199.

148. Postu, M. *Însemnele mitului poetic vierean: Între Orfeu și Hristos*. În: „Limba Română", nr. 1-4, 2009.

149. Rachieru, A. D. *Alexandru Lungu și „povara umbrei"*. În: „Limba Română", nr. 9-10 (171-171), 2009, p. 140-143. Sau în: vol. *Poeți din Basarabia.* București-Chișinău: Editura Academiei Române, Știința, 2010, 680 p.

150. Rachieru, A. D. *Cronică literară la Rădăcina de foc*. În: „Astra", nr. 10, Brașov, 1989.

151. Rachieru, A. D. *Emilian Galaicu-Păun sau „utopia cărții"*. În: *Poeți din Basarabia*. București-Chișinău: Editura Academiei Române, Știința, 2010, 678 p.

152. Rachieru, A. D. *Grigore Vieru – Patria și Matria*. În: „Acolada", nr. 11, Satu Mare, 2009.

153. Rachieru, A. D. *Grigore Vieru și „biblioteca de rouă"*. În: *Poeți din Basarabia*. București-Chișinău: Editura Academiei Române, Știința, 2010.

154. Rachieru, A. D. *Liliana Armașu și „lumea de hârtie"*. În: Rachieru, A.D.

Poeți din Basarabia. București-Chișinău: Editura Academiei Române, Știința, 2010, 678 p.

155. Richir, M. *Phénoménologie et psychiatrie: D'une division interne à la Stimmung*. În: „Études phénoménologiques", Tome VIII, nr.15, Leuven, Belgique,1992. Vezi și articolul *Afectivité* de același autor, Enciclopedia Universalis (fr.), 2008.

156. Ricoeur, P. *Memoria, istoria, uitarea*. Trad. de Ilie Gzurcsik și Margareta Gzurcsik. Timișoara: Amarcord, 2004.

157. Roșca, T. *Condiția epistemică a poeziei*. În: *Grigore Vieru. Poetul*. Chișinău: Știința, 2010.

158. Severin, C. *De la studiile culturale comparative la studiile post-literare: Gilles Deleuse și gândirea central-europeană*. În: http://agonia.ro/ (vizitat la 2.05.2010).

159. Simion, E. *Scriitori români de azi*, vol. III. București: Cartea Românească, 1999.

160. Sorescu, M. *Grigore Vieru și lirica esențelor*, prefață la *Izvorul și clipa*. București: Albatros, 1981 Sau în: *Taina care mă apără*. Iași: Princeps Edit, 2008. 712 p.

161. Spătaru, N. *Tristețea recită din Rilke*, ediția a II-a. Timișoara: Augusta, 2011, 104 p.

162. Spiridon, M. *Postmodernismul: o bătălie cu povestiri*. În: „Observatorul cultural", nr. 129, 19 august, București, 2002.

163. Stănescu, N. *Fiziologia poeziei*. București: Eminescu,1990, 640 p.

164. Streinu, Vl. *Versificația modernă*. București: Editura pentru literatură, 1966, 352 p.

165. Suceveanu, A. *Emisferele de Magdeburg*. Chișinău: Prut Internațional, 2005, 320 p.

166. Suceveanu, A. *Ion Vatamanu: avatarurile poeziei*. În: „Sud-Est", nr. 1, 2008. http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=11491 (vizitat la 3.11.11)

167. Șleahtițchi, M. *Emilian Galaicu-Păun, „cu stânga scriind peste ceea ce am scris cu dreapta:", cu dreapta scriind...* În: *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*. Iași: Timpul, 2007, 220 p.

168. Șleahtițchi, M. *Yin și Yang sau corpul de femeie și gândirea de bărbat ale poeziei*. În: *Cerc deschis. Literatura română din Basarabia în postcomunism*. Iași: Timpul, 2007, 220 p.

169. Turtureanu, N. *Singurătatea de vineri*. În: „Ziarul de Iași", Iași, 2010 http://www.ziaruldeiasi.ro/opinii/singuratatea-de-vineri~ni6fqj (vizitat la 29.07.2010).

170. Tzone, N. *„Am părăsit groapa cu lei a pierzaniei pentru a fi, oriunde altundeva, liber și fericit...”*, dialog cu Alexandru Lungu. București: Vinea, 2004, 62 p.

171. Țurcanu, A. *Martor ocular*. Chișinău: Literatura artistică, 1983, 224 p.

172. Țurcanu, A. *Poezia postbelică: de la dogmă la creativitate*. În: *Literatura română postbelică*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, 816 p.

173. Țurcanu, L. *Despre ce grăiesc armele?* În: „Clipa”, nr. 3, Chișinău, 2010.

174. *Un discipol al lui Orfeu*, antologie. Ediție îngrijită de Raisa Vieru. Chișinău: Prut Internațional, 2010, 416 p.

175. Vakulovski, Al. */Despre Emilian Galaicu-Păun/* În: revista electronică „Tiuck”, nr. 5, 2000.

176. Vakulovski, M. *Portret de grup cu generația ’80 [poezia]*. București: Tracus Arte, 2011, Chișinău, 440 p.

177. Vasiliu, Lucian. *Mi l-am asumat ca pe un coleg mai mare*. În: „Limba Română”, nr. 7-8 (169-170), Chișinău, 2009, p. 196-197.

178. Vatamanu, I. *Altă iubire nu este*. Colecția scriitori români contemporani. Vol. I București: Boidova, 2001, 408 p.

179. Vianu, T. *Studii de stilistică*. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968, 416 p.

180. Vianu, T. *Mihai Eminescu*. Iași: Junimea, 1974.

181. Vieru, Gr. *Acum și în veac*, ediția a VII-a. București-Chișinău: Litera Internațional, 2003, 320 p.

182. Vieru, Gr. *Aproape*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1974.

183. Vieru, Gr. *Curățirea fântânii*. Prefață, tabel cronologic, selecție de Vl. Pâslaru, postfață de V. Crăciun, mențiune genealogică de Vl. Ciubucciu. Galați: Porto-Franco, 1993.

184. Vieru, Gr. *Fiindcă iubesc*. Chișinău: Literatura artistică, 1980, 188 p.

185. Vieru, Gr. *Hristos nu are nicio vină*. Cuvânt-înainte de C. Ilinca, selecție, îngrijire și postfață de Dumitru M. Ion, București: Orient & Occident, 1991, 200 p.

186. Vieru, Gr. *Izbăvirea*. Galați: Edit Press, 1999.

187. Vieru, Gr. *Izvorul și clipa*. Antologie de versuri de M. R. Iacoban, prefață de M. Sorescu. București: Albatros, 1981.

188. Vieru, Gr. *Liniștea lacrimii*. Craiova: Fundația Scrisul Românesc, 2006, 240 p.

189. Vieru, Gr. *Numele tău*. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1968, 150 p.

190. Vieru, Gr. *Poetul*. Antologie. Chișinău: Știința, 2010.

191. Vieru, Gr. *101 poeme*. Chișinău: Boidova, 2011, 108 p.

192. Vieru, Gr. *Poezii*. Selecție și prefață de M. Cimpoi. Chișinău: Literatura artistică, 1983.

193. Vieru, Gr. *Rădăcina de foc*. Cuvânt-înainte de I. Alexandru, postfață de V. Crăciun, ediție ilustrată de Sabin Bălașa, selecție de Arcadie Donos. București: Univers, 1988, 372 p.

194. Vieru, Gr. *Rugăciune pentru mama*. Craiova: Scrisul Românesc, 1994, 190 p.

195. Vieru, Gr. *Scrieri alese*. Prefață de M. Cimpoi. Chișinău: Lumina, 1984, 376 p.

196. Vieru, Gr. *Steaua de vineri*. Chișinău: Prut Internațional, 2004, 184 p.

197. Vieru, Gr. *Strigat-am către tine*. Antologie, prefață de Mihai Cimpoi și Andrei Strâmbeanu. București-Chișinău: Litera Internațional, 2002, 552 p.

198. Vieru, Gr. *Strigat-am către tine*. Chișinău: Litera – ULIM, 1999, 392 p.

199. Vieru, Gr. *Taina care mă apără*. Chișinău: Literatura artistică, 1983.

200. Vieru, Gr. *Taina care mă apără*. Iași: Princeps Edit, 2008, 790 p.

201. Vieru, Gr. *Un verde ne vede*. Chișinău: Lumina, 1976.

202. Vieru, Gr. *Văd și mărturisesc*. București: Minerva, 1994.

203. Vieru, Gr. *Văd și mărturisesc*. Chișinău: Litera, 1996.

204. Vrabie, D. *Cunoaștere și autenticitate*. Timișoara: Augusta și ArtPress, 2008, 368 p.

205. Vultur, S. *Despre natura poetică a lumii*. În: „Revista 22", București, nr. 803 / 26 iulie-1 august 2005.